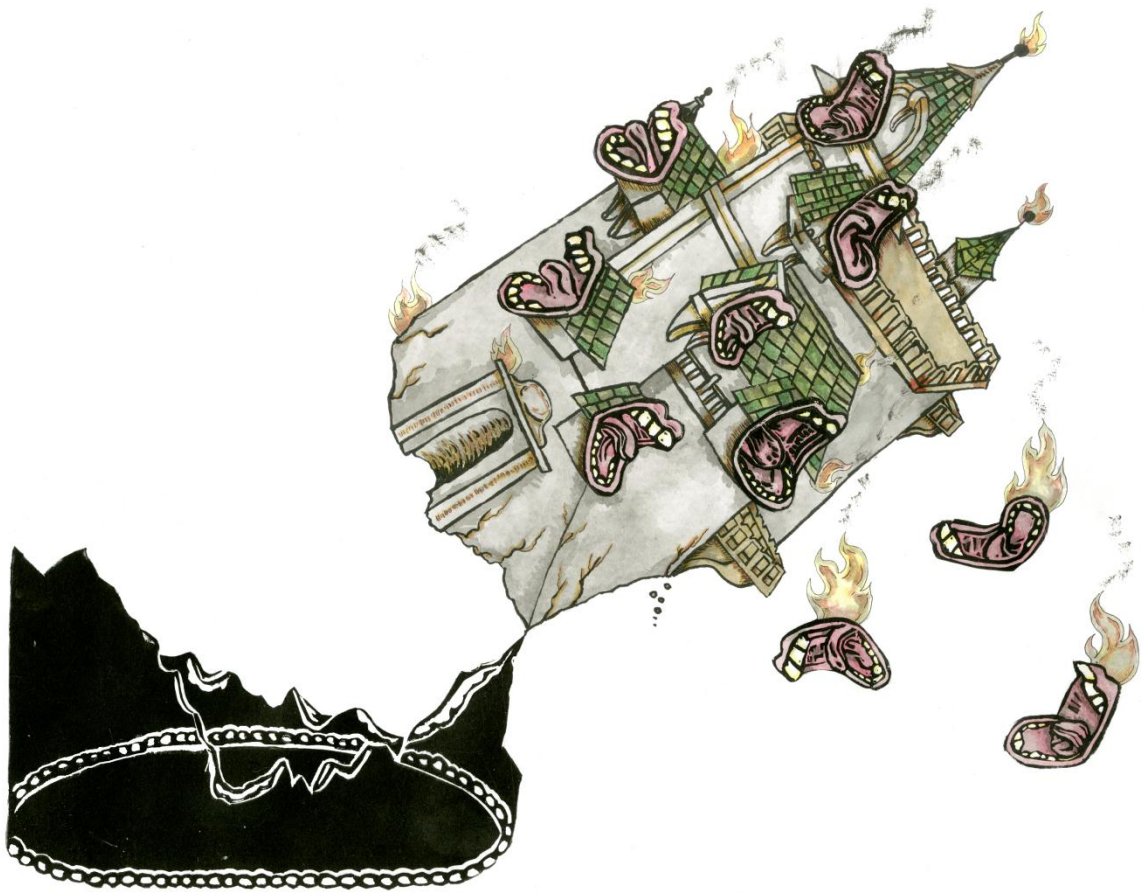


*Matilda, who told lies and was burned to death: 'n Vergelykende analise van die
illustrasie van 'n vermaan-verhaal*

by Carla Visser



Ter vervulling van die gedeeltelike vereistes vir die Graad in MPhil Illustrasie

Promotor: Dr. Stella Viljoen

Desember 2012



Verklaring

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk wat in hierdie skripsie vervat is my eie is en dat volledige erkenning gegee is aan alle bronne wat daarvoor geraadpleeg is.

Handtekening: Carla Visser

Datum: 28/11/12

Opsomming

Hierdie skripsie behels die visuele analise van drie verskillende prenteboeke, onderskeidelik geïllustreer deur Steven Kellogg, Posy Simmonds en Edward Gorey. Al drie illustreerders bied 'n visuele herinterpretasie aan van die vermaan-vers *Matilda, who told lies and burned to death* deur Hilaire Belloc. Die skripsie bied nie net 'n geskiedkundige oorsig oor die genre nie, maar ondersoek die manier waarop verskillende illustrasie-style die opvoedkundige, didaktiese narratief onderstreep. Die illustreerders se prenteboeke word vergelyk en daar word vasgestel of hulle daarin geslaag het om die subversiewe en selfs groteske elemente in hierdie vermaan-verhaal te behou. Belloc se narratief en die illustrasie daarvan is ook in terme van gender geanaliseer. Ek bespreek my eie weergawe van Belloc se vermaan-verhaal, wat ek aanbied as 'n parodie om die soms duidelike “gendering” van meisie-karakters in vermaan-verhale te oordryf.

Abstract

This study comprises a comparative visual analysis of three picture books, illustrated by Steven Kellogg, Posy Simmonds and Edward Gorey. The illustrators reinterpret the cautionary tale, *Matilda, who told lies and was burned to death* by Hilaire Belloc (1908). Not only does this study present a brief historical overview of the genre but it also interrogates the manner in which different styles of illustration underscore the pedagogical didactic narrative. The visual interpretations of these three illustrators are compared in order to establish whether or not they have succeeded in sustaining the subversive or grotesque elements of this cautionary tale. Belloc's narrative as well as the illustrations are analysed in terms of gender. I discuss my own version of Belloc's cautionary tale as a parody of this tale that serves to exaggerate the sometimes overt gendering of girl characters in cautionary tales.

Inhoudsopgawe

Verklaring	i
Opsomming	ii
Inhoudsopgawe	iii
<i>Matilda, who told lies and was burned to death</i>	v

Hoofstuk 1: Inleiding	1
------------------------------	---

Hoofstuk 2: Die geskiedkundige ontwikkeling van die Vermaan-verhaal

2.1	Inleiding.....	8
2.2	Geweld en die kinderleser.....	9
2.3	Die Middeleeue.....	10
2.4	Die 15de en 16de eeu.....	11
2.5	Die 17de eeu.....	14
2.6	Die 18de eeu.....	17
2.7.1	Die 19de eeu.....	19
2.7.2	Hilaire Belloc (1870-1953).....	23
2.8	Samevatting.....	25

Hoofstuk 3: 'n Vergelykende analise van drie illustreerders se interpretasies van *Matilda who told lies and was burned to death*

3.1	Inleiding.....	26
3.2	Vorm en ondermyning in die illustrasies van Matilda.....	27
3.2.1	Steven Kellogg (1941-).....	27
3.2.2	Posy Simmonds (1945-).....	29

3.2.3	Edward Gorey (1925-2000).....	32
3.3	Ná doel van die groteske.....	37
3.3.1	Die doel van die groteske.....	42
3.4	Ondermynende geslag.....	44
3.5	Samevatting.....	55

Hoofstuk 4: 'n Tematiese analise van my eie weergawe van *Matilda, who told lies and was burned to death*.

4.1	Inleiding.....	56
4.2	Vorm en ondermyning in my weergawe van <i>Matilda</i>	57
4.3	Die groteske en sensasie.....	59
4.4	Ondermynende geslag.....	62
4.5	Samevattting.....	68

Hoofstuk 5: Samevatting 70

6	Lys van Illustrasies.....	73
7	Bibliografie.....	78
8	Addendum.....	85

Matilda, who told lies and was burned to death (Belloc, 1908:21-28).

Matilda told such dreadful lies,	The pictures up and down the house,
It made one gasp and stretch one's eyes;	Until Matilda's aunt succeeded
Her aunt, who, from her earliest youth,	In showing them they were not needed;
Had kept a strict regard for truth,	And even then she had to pay
Attempted to believe Matilda:	To get the men to go away!
The effort very nearly killed her,	It happened that a few weeks later
And would have done so, had not she	Her aunt was off to the theatre
Discovered this infirmity.	To see that interesting play
For once, towards the close of day,	<i>The second Mrs. Tanqueray.</i>
Matilda, growing tired of play,	She had refused to take her niece
And finding she was left alone,	To hear this entertaining piece:
Went tiptoe to the telephone	A deprivation just and wise
And summoned the immediate aid	To punish her for telling lies.
Of London's noble fire-brigade.	That night a fire <i>did</i> break out-
Within an hour the gallant band	You should have heard Matilda shout!
Were pouring in on every hand,	You should have heard her scream and bawl,
From Putney, Hackney Downs, and Bow	And throw the window up and call
With courage high and hearts a-glow	To people passing in the street-
They galloped, roaring through the town	(The rapidly increasing heat
"Matilda's house is burning down!"	Encouraging her to obtain
Inspired by British cheers and loud	Their confidence)-but in vain!
Proceeding from the frenzied crowd,	For every time she shouted "Fire!"
They ran their ladders through a score	They only answered "Little Liar!"
Of windows on the ball room floor;	And therefore when her aunt returned,
And took Peculiar pains to souse	Matilda, and the house, were burned.

Hoofstuk 1: Inleiding

Michael Steig verklaar die vermaan-verhaal in die volgende woorde: “*One might say that the cautionary tale, in whatever guise, is a transformation of parental commands and warnings, of which the simplest form is the negative imperative: ‘Don’t...If a person had to break all the narrative and literate layers of a Cautionary tale down to its very core, then a Cautionary tale is actually the command ‘Don’t’*” (1983:191). Didaktiese verhale is deur die eeue gebruik as ’n vorm van oriëntering. Die didaktiese verhaal se doel is om instruksies van moraliteit en waardes vir die publiek aan te bied (Trinquet, 2008:265). Die vorm van didaktiese verhaal waarop hierdie studie gaan konsentreer is die “*Cautionary Tale*” of vermaan-verhaal. Die vermaan-verhaal is nou verwant aan die didaktiese verhaal (Trinquet, 2008:266).¹ Die vermaan-verhaal kan beskou word as die ru en neerdrukkende ewebeeld van die didaktiese verhaal en word beskryf as ’n narratief wat versterk word met korrekte moraliteit en gedragsnorme, asook die gevolge van kwaaddoenery (Valk, 2008:170).

’n Mens kan dalk vra hoekom daar so baie moeite gedoen word om ’n vermaan-verhaal te skep vir ’n “Moenie!”-bevel, maar Steig sê dit is noodsaaklik dat ’n storie aangeheg word aan hierdie “Moenie!”- bevel, want dit verskaf estetiese plesier en estetiese trefkrag (Steig, 1983:191). Wat die verhale meer fassinerend maak, is dat die einde van die vermaan-verhale meestal ongelukkig en gewelddadig is en die protagonis as ’n gruwelike voorbeeld gebruik word om die gevolge van ’n oortreding te illustreer (Tatar, 1993:8; Valk, 2008:170).

Die vermaan-verhaal is ’n uitstekende literêre en visuele vorm wat die mens se donker natuur na vore bring. Maria Tatar ontbloot die meer sinistere aard van die vermaan-verhaal en verduidelik dat hierdie verhale stories is wat hulself vermom as opvoedkundige stories, maar in werklikheid is dit sadistiese verhale wat beoog om sekere soort gedrag onder bedwang te bring (1993:31). Dit is moontlik dat die waarskuwings van vermaan-verhale eintlik dreigende bevels is wat daarop aandring dat die samelewing se reëls en norme gevolg moet word. Hierdie verklaring word meer geloofwaardig wanneer die eenvoudige feit onthou word dat die meeste gewelddadige verhale vir kinders, insluitend vermaan-verhale, geskep is deur grootmense met die doel om kinders te dissiplineer en te sosialiseer (Tatar, 1998:71). Carl

¹ Die “*Cautionary Tale*” kan ook vertaal word as ’n “waarskuwingsverhaal” maar in hierdie studie gaan dit bekend gestel word as “vermaan-verhaal” (*Tweetalige woordeboek: Afrikaanse-Engels* 1969. Sv. ‘Cautionary’).

Tomlinson verduidelik “*Violence, like a thin but noticeable thread, runs through every inch of the fabric of children’s literature*” (1995:39). Hy verduidelik dat kinders al vir eeue aan gewelddadige stories blootgestel word om hulle karakters te ontwikkel (Tomlinson, 1995:39). Maria Tatar dink dis naïef om te glo dat sulke gewelddadige verhale net pragmaties is, want hulle het ook vermaaklikheidswaarde as gevolg van die moeite wat gedoen is om opwindende storielyne te skep (1998:71). Kinders word gefassineer deur geweld - maak nie saak in watter vorm dit aangebied word nie (Tatar, 1998:69,72). In hierdie studie gaan gekyk word na die gewelddadigheid van die vermaan-verhaal en in besonder dié van *Matilda, who told lies and was burned to death*.²

Daar is vroeër gesê dat die protagonis gestraf word aan die einde van die vermaan-verhaal, maar die vraag is wie die voor-in-die-koor protagonis is (Tatar, 1992:8; Valk, 2008:170). Op sigself klink en lyk dit asof dit slegte kinders en somtyds grootmense is, maar die saak kan dikwels dieper en meer kompleks wees. Die protagonis(-te) kan as ’n allegorie dien en in die geval van *Matilda, who told lies and was burned to death* versinnebeeld sy onsedelikheid in die vorm van die ondermynende vrou. Dit is dalk nie net een karakter (een kind of een vrou) wat alleen die protagonis is nie; moontlik is die protagonis ’n geslag of klas of sekere soort persoon.

Die vermaan-verhale vertel of vertoon met hulle illustrasies die norme, reëls en beperkings wat nie oortree moet word nie. Dit mag voorkom asof hierdie stelling vir almal geld, maar dit skyn asof daar in hierdie genre meer beperkings op meisies geplaas is as op seuns. Kimberley Reynolds verduidelik dat daar in die laat Victoriaanse en Eduardiaanse tydperke in Engeland afsonderlike literature ontstaan het vir meisies en seuns en dat dit deel was van ’n neiging om die verskillende geslagte in verskillende sferes in te deel (1990:92). Seuns was grotendeels blootgestel aan fiksie, terwyl meisies meestal beskerm was van leesstof wat hul “reinheid” en “onskuld” kon besmet (Reynolds, 1990:92, 93). Seuns was blootgestel aan leesstof wat goedgekeurde voorbeelde van manlikheid, manlike houdings en materiële sukses bevat het, terwyl meisies se leesstof huishoudelik en tereg wysend van aard was (Reynolds, 1990:92, 93). Hierdie boeke vir meisies word deur Reynolds beskryf as handboeke vir goeie gedrag en sterk morele waardes (1990:93). Jack Zipes verduidelik dat die seuns-karakters in die neëntiende-eeuse vermaan-verhaal boek *Struwwelpeter* gesien kan word as meer lastig in teenstelling met dié van die meisie-karakters. Die meisie-karakter, Pauline, beleef ’n tipiese

² Die titel van die gedig word voortaan in sommige gevalle verkort na *Matilda*.

tragedie in haar huis (2001:152). Dieselfde tendens kan gesien word in Hilaire Belloc se digbundel, want die enigste twee vroulike hoofkarakters oor wie hy geskryf het, Matilda en Rebecca van *Rebecca, who slammed doors for fun and perished miserably*, het in hulle huise gesterf.

Daar is die kwessie van *Matilda, who told lies and was burned to death* se teikenlesers. Die digbundel waaruit die vers kom, *Cautionary Tales for children: designed for the admonition of children between the ages of eight and fourteen years*, se teikengroep is defintief kinders, maar die vers op sy eie lyk asof dit op meisies gemik is. In hierdie studie gaan ek bespreek hoekom dit moontlik so is en kyk of die illustreerders hulle weergawes so geskep het dat dit kinderlesers van beide geslagte insluit. Sommige vorms van kinderliteratuur is nog steeds geslagsgeoriënteerd en daar is bevind dat meisies en seuns verskillende boeke verkies afhangend van die geslag van die protagoniste (Dutro, 2001:376).³ Alhoewel hierdie “skeiding” van literatuur soepel is, word verhale waarin meisie-hoofkarakters afspeel as ’n vorm van geslags-moraliteit gesien, aangesien meisies se gedrag gedurig dopgehou moes word, terwyl stories waarin seuns-protagoniste afspeel vir albei geslagte voorgehou is (Marshall, 2004:261, 263, 267).

Die vraag kan gevra word: Watter soort beelde word vir kinders in prenteboeke vertoon (Ernst, 1995:67)? Dit is van belang op watter wyse Matilda as ’n ondermynende meisie uitgebeeld word, want sy is òf ’n beliggaming van die teenoorgestelde van wat ’n man is òf sy verteenwoordig dit wat deur die jare in literatuur gebruik is, met ander woorde sy is net ’n “moeilikeidmaker” (Ernst, 1995:67). Daar moet in ag geneem word dat daar ’n onsekerheid bestaan oor Hilaire Belloc se vers *Matilda, who told lies and was burned to death*. Beskryf hy doelbewus of per ongeluk ’n gestereotipeerde perspektief van Victoriaanse vroue in sy vermaan-vers?

Die teks van *Matilda, who told lies and was burned to death* deur Hilaire Belloc is indrukwekkend, maar die vernaamste fokus van hierdie studie is die illustrasies wat geskep is vir die vers. Die illustreerders het dié omskep in prenteboeke in plaas daarvan om dit net ’n

³ In die 18de en vroeë 19de eeu was dit belangrik om gehoorsaamheid te ontwikkel by kinders ongeag hulle geslag (Marshall, 2004:261). In die middel van die 1800’s was die tekste se boodskappe nie meer gerig op die kind in die geheel nie, maar het ontwikkel in twee verskillende vorms van literatuur omdat daar geredeneer is dat elke geslag spesifieke gedragspatrone openbaar het (Marshall, 2004:261). Hierdie ‘skeiding’ was soepel omdat seuns en meisies avontuur- en huishoudelike verhale gelees het (Marshall, 2004:261).

dekoratiewe versie-blad te maak. Daar is bespiegeling of die illustrasies die vermaan-verhaal bevoordeel of benadeel, en of die illustreerders hulle volle potensiaal gebruik vir hulle kinderboeke en of dit net afgewaterde weergawes is wat geskep is sodat die kinderlesers nie te bang gemaak word nie. Dr. Heinrich Hoffmann verklaar: *“The child learns simply only through the eye, and it only understands that which it sees. It does not know anything whatsoever to do with moral prescripts”* (Zipes, 2001:152, 153). Dit verduidelik waarom geskrewe waarskuwings minder betekenisvol is vir kinders. Illustrasies van die aaklige hoofkarakters en gebeurtenisse van vermaan-verhale dien daarom ook as ’n vorm van onderrig wat kinders wys wat om te doen en wat om nie te doen nie (Zipes, 2001:153). Die prenteboeke met hul oortuigende gebruik van illustrasies is ’n ideale vorm van kommunikasie met kinders, want volgens Barbara Kiefer kan die illustreerder sy keuse van beelde, komposisie, uitleg en historiese en kulturele konvensies gebruik om sekere emosies te ontketen en betekenis uit te druk (1995:53). Illustrasies help ook om moeilike onderwerpe vir kinders te verduidelik (Kiefer, 1995:53).

Tog beweer Maria Tatar dat vreesaanjaende verhale wat gruwelike beelde bevat, die teenoorgestelde effek kan hê. Sy verduidelik dat kinders sulke gruwelike verhale waarin die onsedelikheid oordrewe is, meer genotvol en snaaks as skrikwekkend vind (1998:78). Jack Zipes verklaar ook dat sommige hedendaagse vermaan-verhale nie dieselfde krag as die vermaan-verhale van die verlede het nie. Die gruwelikhede van die ouderwetse vermaan-verhale kan vandag eerder as lagwekkend gesien word en sodoende word die skokwaarde van die vermaan-verhale afgewater na “gekheid” (2001:158).

Met ’n vlugtige blik mag die vers voorkom as ’n gewone vermaan-verhaal van ’n stoute meisie wat jok, maar tog verwys hierdie verhaal na kulturele en geskiedkundige konvensies wat die algehele siening van vroulikheid binne ’n sekere konteks openbaar.

Die bronne in hierdie literatuurstudie wat gebruik is om die sake hieronder te bespreek, is nie Suid-Afrikaans nie, maar wel Amerikaans en Brits aangesien daar gekonsentreer word op Westerse vermaan-verhale, Hilaire Belloc se vers en drie spesifieke illustreerders. Daar word op die volgende temas gekonsentreer:

In hoofstuk twee word die geskiedkundige ontwikkeling van die vermaan-verhaal vir kinders - seuns sowel as meisies - in die Westerse Wêreld bestudeer. Die geweld in die verhale word uitgelig. Ek skets kortliks die ontwikkeling van hierdie genre van die Middeleeue tot die 19de eeu. Onder die bespreking van die 19de eeu gee ek ’n inleiding tot Hilaire Belloc se vermaan-

vers, *Matilda, who told lies and was burned to death*. In hierdie hoofstuk word die aard en die funksie van die vermaan-verhaal kortliks bestudeer. 'n Groot getal boeke⁴ is gebruik vir navorsing om die geskiedkundige ontwikkeling van die vermaan-verhaal vas te stel, maar die twee wat ek wil uitlig, is dié wat klem plaas of die doel van geweld in die vermaan-verhaal. Jack Zipes in *The perverse delight of Shockheaded Peter* (2001) gee insig oor kinderboeke, geweld in kinderliteratuur, vermaan-verhale en party ouers se houding en ideologieë teenoor hul kinders in die 18de en die 19de eeu. Maria Tatar se “*Violent Delights*” in *children's literature* (1998) verduidelik kinders se behepthed met geweld⁵ en hoe vrees deur kinderliteratuur op 'n opvoedkundige manier gebruik word.

Hoofstuk drie is 'n vergelykende analise van drie illustreerders, naamlik Posy Simmonds, Edward Gorey en Steven Kellogg. Die drie illustreerders het elk hul eie weergawe van *Matilda who told lies and was burned to death* geïllustreer. Daar sal ondersoek ingestel word na die vorm van ondermyning wat elkeen gebruik het, die oordreuenheid (groteske) daarin, die sensasie wat hulle illustrasies veroorsaak het en laastens hoe hul Matilda-karakters gebruik het om geslagstereotipes te ondermyn.

Verskeie artikels (meestal boekresensies) is gebruik om Posy Simmonds, Steven Kellogg en Edward Gorey se illustrasies te bespreek. Edward Gorey is die enigste van die drie illustreerders wie se illustrasies en sienswyse van vermaan-verhale in 'n boek, *The world of Edward Gorey* (1996), bespreek is. Philip Thomson se boek *The Grotesque: The critical idiom* (1972) beskryf terme en funksies van die groteske⁶ en was van groot baat vir my studie, al val die klem van hierdie boek op literatuur. *The Victorian woman question in contemporary feminist fiction* (2005) deur Jeannette King bespreek romans wat afspeel in die Victoriaanse tydperk, maar bevat nuttige inligting oor die verskillende diskoerse, byvoorbeeld hoe geloof, wetenskap en medisyne in die Victoriaanse tydperk gebruik is om 'n vrou en vroulikheid te definieer. Die boek gee insig in die Victoriaanse vrou se sosiale rol terwyl *Woman's deviance through gender norms* (1984) deur Edwin M. Schur 'n

⁴ Ek het ook 'n aantal skrywers bespreek wat van belang was in my studie.

⁵ Carl Tomlinson se *Justifying violence in children's literature* (1995) verduidelik verskillende vorme van geweld wat voorkom in kinderliteratuur.

⁶ *Modern art and the grotesque* (2003), onder redaksie van Frances S. Connelly en *The grotesque in art and literature* (1963), onder redaksie van Wolfgang J. Kayser kan ook geraadpleeg word in hierdie verband.

verduideliking bied van gebeurtenisse wat dikwels plaasvind om 'n vrou as minderwaardig te bewys. Judy Simons se *Gender roles in children's fiction* (2009) fokus op die verskillende literatuur vir seuns en meisies en die verskillende maniere waarop geslagsrolle uitgebeeld is. Die boek was ook van belang in terme van die argument wat ek voer binne die konteks van hierdie hoofstuk.

Hoofstuk 4 is 'n bespreking van my eie geïllustreerde weergawe van *Matilda, who told lies and was burned to death*. Die literêre inhoud van die vers bly onveranderd, maar die illustrasies bied my eie interpretasie van die verhaal aan. Hierdie hoofstuk volg dieselfde temas as in hoofstuk 3, dus word dieselfde bronne weer eens gebruik. In my weergawe gaan Matilda die sondebok in die verhaal wees en die leser uitdaag ten opsigte van sosiale en kulturele gender-tipering. My illustrasies van Matilda se lewensverhaal bevat soms voorwerpe uit die lewe van 'n Victoriaanse vrou, maar word aangewend om haar vroulikheid in twyfel te trek. *Bicycle: The History* (2004) deur David V. Herlihy verduidelik hoe die ontstaan van die fiets die siening en die sosiale rol van Victoriaanse en Eduardiaanse vroulikheid beïnvloed het. Hierdie boek het gelei tot die studie van sekere vroulike modes wat ook vroue se lewens beïnvloed het. Mode-boeke en -artikels soos byvoorbeeld *The Bloomer costume* (2010) deur Cahallan en *Bound to please: A history of the Victorian Corset* (2001) deur Leigh Summers word gebruik vir die navorsing.

Ter opsomming is vermaan-verhale vir kinders 'n opvoedkundige manier om kinders te leer hoe om hulle in die openbaar te gedra (Tatar, 1998:71; Tomlinson, 1995:39; Valk, 2008:170). Alhoewel dit belangrik is om kinders lesse te leer, moet die leesstof ook vermaaklik wees sodat kinders vermaak word terwyl hulle ingelig word, wat dan ook die geval is met Belloc se vers *Matilda, who told lies and was burned to death* (Zipes, 2001:155). Alhoewel Hilaire Belloc se digbundel verskeie heruitgawes beleef het, was daar twee gunsteling onder sy gedigte: *Jim, who ran away from his nurse, and was eaten by a lion* en *Matilda, who told lies and was burned to death* (Burns, 2005: 2). Die Matilda-vers moet 'n besliste indruk op die publiek gelaat het want die vers is verskeie kere herïnterpreteer en uitgegee. Daar is talle vermaan-verhale in die literatuur, maar *Matilda, who told lies and was burned to death* is vir hierdie studie gekies, omdat dié ook in die 20ste en 21ste eeue verskeie kere uitgegee is. Alhoewel *Matilda* in verskillende visuele illustrasies uitgebeeld word, is die protagonis se sosiale en kulturele status deurentyd konstant en hierdie studie gaan dit openbaar. Dit vereis dat daar ook na 'n paar gender-temas gekyk word, want dit sal meer begrip gee oor die *Matilda*-vers se illustrasies.

Kritici het Steven Kellogg, Posy Simmonds en Edward Gorey se prenteboeke individueel bespreek (in een geval in dieselfde boek), maar hulle is nie direk in diepte met mekaar vergelyk nie. Dit is belangrik om 'n vergelykende analise te hê, want dit bied net meer waardering vir die illustreerders se werk. Dit stel die illustreerders se perspektiewe bloot oor 'n spesifieke vers en bied 'n geleentheid om hulle sterk en swak kwaliteite uit te wys. Die analise van hierdie werk is in my eie belang, want vermaan-verhale het my nog altyd geïnteresseer vanweë hul unieke storielyn en die illustrasies wat daarmee gepaar gaan. *Matilda* is 'n persoonlike projek wat ek aangepak het om die vers te verdraai na my eie smaak.

Hoofstuk 2: Die geskiedkundige ontwikkeling van die vermaan-verhaal

2.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word 'n kort oorsig gegee oor die ontwikkeling van die vermaan-verhaal (of *Cautionary Tale*). Üto Valk verduidelik dat die vermaan-verhaal nie 'n eenvormige genre is nie, maar wel 'n genre wat verskeie verhale met didaktiese intriges of storielyne insluit. Die verhale dien as 'n waarskuwing omdat hulle die gevolge van oortredings uitbeeld (2008:170). Dit is nie bekend wanneer die vermaan-verhaal oorspronklik in die Westerse wêreld ontstaan het nie en dus kan daaroor net aannames gemaak word. Daar gaan op sekere historiese tydperke gefokus word waarin die vermaan-verhaal 'n groot invloed uitgeoefen het, en hierdie bespreking en analise sal dan lei tot 'n analise van die vermaan-gedigte van Hilaire Belloc. Waar van toepassing sal ek ook kortliks verwys na Westerse ouersorg en opvoedkunde in sekere historiese tydruimtes. Hierdie onderwerp gaan nie in diepte bespreek word nie en maak staat op die menings van die geskiedkundiges wat die onderwerp bestudeer het.

Na my mening behoort die oorsprong en die geskiedkundige ontwikkeling van 'n saak ondersoek te word indien 'n mens 'n beter begrip daarvoor wil hê om dit volledig te bespreek. In hierdie geskiedkundige ontwikkeling beweeg die vermaan-verhaal van 'n aanvanklik mondelinge verhaal na Hilaire Belloc se oorspronklik geïllustreerde digbundel toe en laastens na die herïnterpretasies van die drie illustreerders Steven Kellogg, Posy Simmonds en Edward Gorey. Die geskiedkundige terugblik beeld die nut van die vermaan-verhaal uit vanaf die vroegste tye tot die hedendaagse tyd. Lesers en toehoorders van die verhale is ook van belang, want dit wys die wisseling van die verhale as teikenmark en aan wie hierdie verhale saak gemaak het.

Barbara Smith Chalou verduidelik dat soos wat ouers en volwassenes se siening van kinders ontwikkel het, dit neerslag gevind het in die kinderliteratuur (2007:8). Die Westerse siening wat sekere volwassenes oor kinders gehad het, moet net beskou word as bewerings en nie as bewese feite nie (Chalou, 2007:11). In hierdie hoofstuk sal sekere boeke, tekste en illustrasies waarmee kinders vanaf die Middeleeue tot in die 20ste eeu in aanraking gekom het, kortliks uitgelig en bespreek word.

2.2 Geweld en die kinderleser

John Cech verduidelik dat geweld 'n onvermydelike deel van 'n kind se lewe is, want kinders is blootgestel aan die geweld van die alledaagse en hulle verbeelding aan die gewelddadige gebeure wat hulle kulture vir hulle voorhou (2006:135). In *Ancient beginnings: The violent literature of the nursery* verduidelik hy die volgende: Literatuur as vorm van kultuur is een van die maniere waarop die geskiedenis van aanranding weerspieël word in kinders se lewens en die vroegste gebruik van gewelddadige literatuur vir kinders in die mondelinge tradisie is slaapliedjies (Cech, 2006:135, 136). Slaapliedjies, is geglo, het die kind beskerm teen kwaad en dit was gevolglik 'n uitdrukking van beskerming teen geweld vir kind en oppasser (Cech, 2006:136). Kinderrympies was net so verskriklik en het temas bevat soos kranksinnigheid, alkoholisme, brandstigting, prostitusie, moord, kindermishandeling en elke vorm van besering (Cech, 2006:136). Die gewelddadige literatuurvorme is deur jong en ou toehoorders gedeel en daar is nie 'n onderskeid getref tussen die twee verskillende gehore nie. Wrede episodes is nie weggehou van kinders wat gewillig was om te luister nie en die verhale is van die een generasie na die volgende oorgedra. Hierdie aaklige verhale is beskou as noodsaaklik vir kinders, want bloedige verhale en mites het spesifieke kulturele houdings, waardes en belangrike geloofsoortuigings bevat wat só aan kinders bekend gestel is (Cech, 2006:137). Dit sluit ook kuns in, want dit was ook bedoel vir oud en jonk en volwassenes ongeag hoe dit kinders sou beïnvloed (Cech, 2006:137). Die effek van geweld in literatuur en kuns op kinders is eers in die 20ste eeu besef. Die volgende gebeurtenisse het veroorsaak dat sekere vorms van geweld in kinderliteratuur en kuns nou gesensor word: die twee Wêreldoorloë, dreigemente van globale uitwissing, die ontwikkeling van vreedsame oplossings vir konflik. Sielkundiges en ouerskap-kenners het ook begin aandring dat traumatiese belewenisse vir kinders moes verminder (Cech, 2006:137-138). John Cech verduidelik dat ouers deur die eeue gewelddadige didaktiese verhale aan hulle kinders oorgedra het (2006:139). Didaktiese verhale en gunstelingverhale wat deur soveel mense oor en oor vertel is, is later in geskrewe vorm omgesit, aanvanklik in handgeskrewe manuskripte (Norton, 1983:40).

2.3 Die Middeleeue

Die hoofstuk se oorsig begin by die Middeleeue, want alhoewel daar nie geskrewe tekste was vir kinders nie, het die morele funksie van literatuur as 'n waarskuwingsmeganisme vir die leser in dié tydskbestek begin.

Daar was nie spesiale manuskripte vir kinders geskryf nie, want die nodigste en belangrikste inligting vir kinders is mondelings oorgedra (Whalley & Chester, 1988:12). Die Westerse samelewing het kinders beskou as onvolwasse grootmense wat gou moes grootword. Kinders van arm families het hulle ouers se armoede en harde werk gedeel, terwyl kinders van ryk families meestal deur hulle goewernantes of tuisonderwyseresse versorg is, op die ouderdom van ses of sewe na 'n klooster weggestuur is vir verdere opvoeding of na 'n ander huishouding gestuur is waar hulle die nodige vaardighede kon aanleer (Norton, 1983:58, 60).



Afbeelding 1. *Avis Aus Roy* (1360). 18 cm (Gottlieb, 1975:31; Kleurplaat 28).

Leesstof wat in die Middeleeue gebruik is, was godsdienstige tekste en boeke oor etiket. Ryk mense het uit etiket-boeke geleer hoe om hulle ordentlik te gedra in die samelewing en arm mense wat nie so bevoorreg was om sulke boeke te besit nie, moes dit maar ontbeer (Whalley & Chester, 1988:12). In godsdienstige tekste is daar klem gelê op die feit dat sondaars nie die woede van God kon ontsnap nie. *Sermon exempla* soos byvoorbeeld Caesarius van

Heisterbach se *Dialogue on Miracles*, Johannes Herolt se *Promptuarium Exemplorum* en die anonieme *Speculum Exemplorum* was sulke godsdienstige materiaal (Walsham, 2002:231). Die verhale was meestal oor mense soos wellustelinge wie se geslagsorgane weggebrand is, meisies wat in klip verander het nadat hulle op 'n heilige dag gedans het en woekeraars wat verslind is deur slange en paddas (Walsham, 2002:231).

Hierdie verhale van die *sermon exempla* het 'n direkte en indirekte invloed gehad op Oordeelsboeke wat in die 16de en die 17de eeu gepubliseer is en 'n groot uitwerking gehad het op die nuwe Christelike teologie wat in die 17de eeu verkondig is (Walsham, 2002:231-232). Hierdie verhale was ook meer toeganklik vir die publiek, danksy die uitvinding van die drukpers (Whalley & Chester, 1988:12).

2.4 Die 15de eeu en die 16de eeu

In die laat 15de eeu en die vroeë 16de eeu het die boekdrukkuns ontwikkel en dit het grootliks bygedra tot die groter omvang van beskikbare literatuur, want 'n groot hoeveelheid boeke kon goedkoop geproduseer word sodat meer mense dit kon bekostig (Whalley & Chester, 1988:12). Twee verskillende meganiese drukmetodes, naamlik houtsneewerk en koperplaat-graveerkuns, is gebruik vir illustrasies (Whalley & Chester, 1988:12, 13). Ten spyte van die vordering van die drukpers was daar nog steeds nie eintlik storieboeke vir kinders nie, en die boeke wat kinders wel besit het, was grammatika- en skoolboeke (Quayle, 1971:11; Whalley & Chester, 1988:13). Omdat dit raar was dat boeke gerig was op kinders, het die meeste kinders boeke gelees wat deur hulle ouers gelees is en in die familie se persoonlike biblioteek gebêre is (Quayle, 1971:11, 15; Whalley & Chester, 1988:13; Zipes, 2001:46). Die belangrikste opvoedkundige boeke vir kinders was die *Hornbook*, *A,B,C* en die *Primer* (Smith, 1980:39). Die *Hornbook* (Afbeelding 2) was nie eintlik 'n "boek" nie, want dit het meer soos 'n plat bord gelyk met 'n handvatsel (Avery, 1995: 3; Thwaite, 1972: 4; Smith, 1980: 39). Op die een kant van die bord was 'n stuk papier wat die volgende bevat het: Die gebed *Die Onse Vader*, die alfabet, syfers en somtyds lettergrepe (Avery, 1995:3; Norton, 1983:40; Smith, 1980:39; Thwaite, 1972:4). Die papier is beskerm deur 'n dun horinglaag wat deur 'n bronsraam in plek gehou is (Avery, 1995:3; Thwaite, 1972:4). *A,B,C* en *Primer* was ook leermateriaal waarmee die kinders die alfabet geleer het (Smith, 1980:39).



Afbeelding 2. "Horn Books". (18^{de} eeu). Houtbord, horing, papier, bronsraam en drukwerk (Hunt, 1995:3).

Na die Kerkhervorming in die middel van die 16de eeu is daar groot klem daarop gelê om kinders so gou as moontlik te leer lees, want met die nuwe klem wat op die Bybel geplaas is, is geglo dat lesers tot bekering gebring en voorberei kon word vir die Wederkoms deur die Bybel te lees (Whalley & Chester, 1988:14). Redding van die kind se siel was 'n dringende saak gewees en Protestantse ouers het geglo dat hulle kinders se siele gered sou word as hulle die Bybel en godsdienstige boekies lees (Whalley & Chester, 1988:14; Gottlieb, 1975:4). Wanneer 'n kind op sy eie kon lees, het hy of sy die Bybel as eerste leesboek ontvang, selfs al was dit moeilike leesstof (Whalley & Chester, 1988:14). Ouers het ook vir hulle kinders ander godsdienstige boekies gegee om te lees (Whalley & Chester, 1988:14). Daar was ook etiketboeke in rymvorm wat meestal vir die kinders van die hoër stand vertel het van goeie maniere en hoflikheid. Gehoorsaamheid aan die reëls van goeie gedrag en etiket was net so belangrik soos vroomheid en morele waardes (Gottlieb, 1975:32; Thwaite, 1972:2). Daar was ook ander vorms van literatuur -buiten godsdienstige en opvoedkundige literatuur -wat nog steeds mondelings oorvertel is, soos byvoorbeeld Aesopus se fabels en verhale van Reinaard die Vos (Smith, 1980:40).

John Foxe se *Book of Martyrs* is 'n boek met voorbeeld-verhale⁷ uit die 16de eeu en een van die mees gesogte boeke vir kinders (Cech, 2006:139; Gottlieb, 1975:74; Quayle, 1971:15).

⁷ Voorbeeld-verhale (*Exemplary Tales*) is amper dieselfde as vermaan-verhale. In altwee sterf die protagonis aan die einde, maar dis die manier hóé hulle sterf wat hierdie twee verhale van mekaar onderskei. In die vermaan-

Hierdie boek was nie bedoel vir kinders nie, maar ouers het toegelaat dat kinders dit lees, omdat hulle geglo het dat dit 'n goeie en opbouende boek vir hulle was (Gottlieb, 1975:74; Quayle, 1971:15, Smith, 1980:53, 54). Die boek bevat inligting oor die lyding van die Protestante en hulle geloofsoortuigings, asook illustrasies in koper-etswerk van dooie of sterwende martelaars (Quayle, 1971:15; Thwaite, 1972:23)(Afbeelding 3). Die kinderlesers was aangetrokke tot die illustrasies van die martelaars wat deur die vlamme verslind word en deur hulle folteraars gedood word (Gottlieb, 1975:74). Mary Thwaite (1972:24) spekuleer dat die kalm gesigte van die lydende martelaars in die prente die afgryslikheid van die pyniging verminder het.



Afbeelding 3. John Day, *Actes and monuments...touching matters of the church* (1562, 1563). 32 cm. (Gottlieb, 1975: 79, Kleurplaat 72).

Die ontwikkeling van die drukpers het literatuur bevorder, maar het nie baie bygedra tot die ontwikkeling van kinderverhale nie, aangesien kinders net blootgestel is aan opvoedkundige en vroom boeke en boeke oor etiket (Whalley & Chester, 1988:13-14; Gottlieb, 1975:74). Die inisiatiewe om kinders se siele te red, het voortgeduur en is wel deur sekere skrywers te boek gestel in kinderboeke (Quayle, 1971:14; Thwaite, 1963: 23 & 24, Whalley & Chester, 1988: 14).

verhaal is daar reëls wat oortree is deur die protagonis, terwyl in die voorbeeld-verhaal daar sprake is van 'n gebod van vervulling waar gehoorsaamheid, onderdanigheid en diensbaarheid die hoogste waarde dra (Tatar, 1993:42).

2.5 Die 17de eeu

Die Engelse Puriteinse skrywers het 'n groot bydrae gelewer tot kinderliteratuur, want hulle was die eerste skrywers wat spesifiek vir kinders, ongeag hulle sosiale afkoms, geskryf het (Smith, 1980:53; Demers & Moyles, 1982:43; Jackson, 1989:18-19). Die meeste van die boeke is geskryf en geïllustreer met die doel om kinders te leer om gehoorsaam te wees aan Puriteinse norme en die boeke het ook dreigemente bevat oor die ewigdurende hellevuur as die kinders ongehoorsaam sou wees (Norton, 1983:42; Quayle, 1971:15).

Die Puriteine het geglo dat hulle en hul kinders in sonde en onkunde gebore is (Smith, 1980: 53). Seth Lerer (2008:81) verduidelik dat die Puriteinse beweging 'n ontwikkeling vir die toekoms was en dat kinders dus figuurlik en letterlik sentraal gestaan het in hierdie verhale. Metafories het die Puriteine hulself gesien as kinders wat moes ly onder die wrede samelewing en wat weggebreek het van die “familie” deurdat hulle die paternalistiese erfenis van die Britse Anglikaanse Kerk en Britse koning uitgedaag het (Lerer, 2008:81-82). Ouers wou gehad het dat die kinders Puriteinse waardes, reëls en ideale moes ondersteun en navolg. Die instruksies om dit te onderhou, is beoefen in huisgodsdienste, teregwysing van die ouderlinge, tuisonderrig en getroue skoolbywoning en ernstige studie van skoollesse (Norton, 1983:42). Ten spyte van die feit dat hulle streng morele waardes hul kinders se lewens moeilik gemaak het, was die Puriteine baie lief vir hulle kinders (Lerer, 2008:81; Quayle, 1971:15-17). Die ouers was so gefokus op hulle kinders dat hulle baie betrokke was by hulle opvoeding en ontwikkeling en ook op hul lewens as lesers (Lerer, 2008:81). Opvoedkunde, is geglo, moes onkunde en boosheid oorwin deur kennis oor te dra. Kinders was al klaar blootgestel aan die *Hornbook*; *A,B,C* en die *Primer*. Die belangrikste opvoedkundige materiaal was die Bybel, want dit het die kern-inhoud van die Puriteinse teologie bevat en was volgens hulle geloof die beliggaming van die Waarheid (Smith, 1980:53). Kinders is blootgestel aan die geneigdheid tot verdorwenheid van die mens, wat, volgens Christelike dogma, veroorsaak is deur die sondeval van Adam en Eva (Smith, 1980:53).

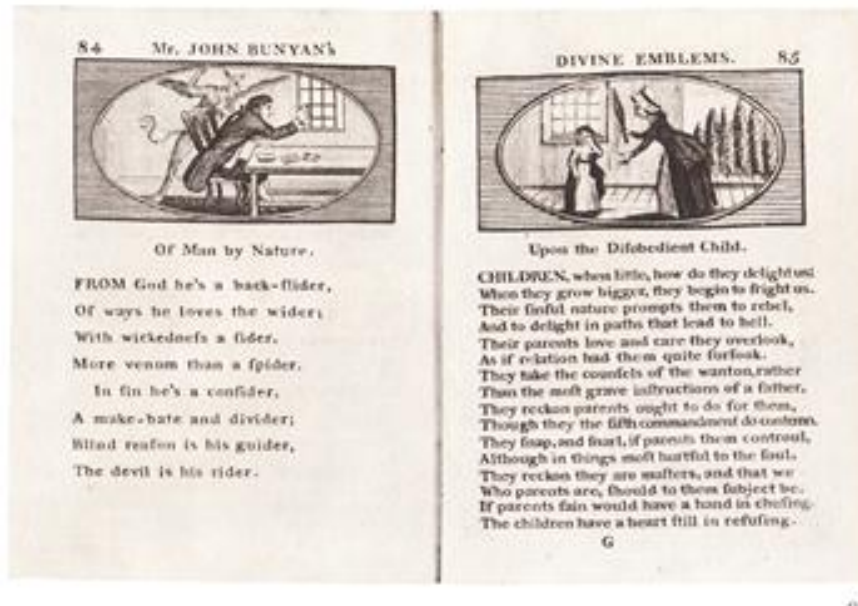
Vermaan-verhale oor die oordeel van God was baie populêr in die 16de en die 17de eeue, en in hierdie verhale gryp God in mense se lewens in, want God beloon die goeie Christene en straf die sondaars. Alexandra Walsham verduidelik dat sulke wreedaardige vermaan-verhale gebruik is as 'n kragtige draer van Christelike moraliteit (2002:231). Die meeste van die verhale handel oor Sabbatsoortreders, godslasterlikheid, dronkaards, egbrekers en ander sondaars. So was daar 'n vroue-werker van Londen wat gesterf het deurdat sy haar derms

uitgebraak het nadat sy valse getuienis gelewer het oor gesteelde tou (1576). 'n Jong man van Linconshire se bloed het weer onophoudelik uit sy ore geloop nadat hy die bloed en wonde van God vervloek het (1581). 'n Ryk jagter wat op 'n Sondag verkies het om liever te gaan jag as om na die kerkdiens toe te gaan, is gestraf deurdat sy vrou geboorte gegee het aan 'n misvormde baba wie se kop soos dié van sy gunsteling-jaghond s'n gelyk het. Die wasvrou Dorothy Mattley van Derbyshire is deur die aarde ingesluk nadat sy ontken het dat sy 'n jong man met 'n paar pennies verkul het (1650). Laastens was daar die 'n Bybel-dief, John Duncalf van Staffordshire, wat sy bene en arms verloor nadat hy gangreen gekry het (1677) (Walsham, 2002:231).

Onder die leiding van die Puriteine het kinderboeke 'n nuwe en aparte vorm van literatuur geword, 'n uitdrukking van die Puriteinse kultuur (Lerer, 2008:81). Die morele verhale het kinders geleer van verlossing, bekering en dat die lewe 'n geestelike doel het (Lerer, 2008:81, 83). Daar was baie geestelike boeke om vir kinders te leer hoe om soos opregte Christene te leef en te sterf (Smith, 1980:53). Die meeste van die kinderboekkarakters word uitgebeeld as vier- of vyf-jarige kinders met uitgebreide geestelike en wêreldse kennis. Die kinderkarakters se dood is nie as hartseer beskou nie, want hulle was so volmaak dat die wêreld hulle nie verdien het nie en hulle dus weggeneem is uit die wêreld deurdat hulle moes sterf (Smith, 1980:53). Kinderlesers is vertel dat 'n vroeë dood 'n geskenk van God was, want dit sou verhoed dat hulle in hul latere jare in versoekings kom (Quayle, 1971:17). In die sewentiende en die agtiende eeu het die meeste kinders gesterf voordat hulle die ouderdom van vyf bereik het. Dit het veroorsaak dat die dood en oordeel 'n werklikheid vir hulle was en die ervaring is weergegee in die kinderliteratuur van daardie tyd (Whalley & Chester, 1988:15). 'n Ander moontlike rede vir die algemene gebruik van dood as tema is die aaklige gebeurtenisse wat van 1640 af in Engeland plaasgevind het: burgeroorlog, godsdiens-onderdrukking, die plaeg wat uitgebreek het (byvoorbeeld in 1664) en die Groot Vuur wat in 1666 in Londen verwoesting gesaai het (Jackson, 1989:23, 25). Mary Jackson verduidelik dat hierdie onaangename gebeurtenisse kon veroorsaak het dat sommige Christene van daardie tyd 'n psigosomatiese en histeriese preokkupasie ontwikkel het met die redding van hulle eie siele en die siele van hulle geliefdes (Jackson, 1989:23 & 25).

John Foxe se skryfstyl het ander skrywers geïnspireer om verhale te skryf vir kinders en om die kinders se siele te red deur kinderliteratuur (Quayle, 1971:14; Thwaite, 1972 : 23-24). Die meeste Puriteinse boeke was baie ernstig omdat boeke nie veronderstel was om enige vorm van plesier te verskaf nie (Whalley & Chester, 1988:14). Daar was wel 'n paar boeke wat 'n

bietjie plesierig was en wat as uitsonderings beskou is (Whalley & Chester, 1988:14). Die Puritein John Bunyan (die skrywer van *The Pilgrim's Progress*) het byvoorbeeld ook 'n moraliserende boek (Dit het twee verskillende titels gehad het in die 17de en 18de eeu) geskryf vir kinders- *A book for boys and girl, or, country rhymes for children* (17de eeu) en *Divine emblems: or temporal things spiritualized. Calculated for the use of young people* (18de eeu) (Afbeelding 4) (Gottlieb, 1975: 84 & 85; Smith, 1980:54).



Afbeelding 4. T. Bennett. *Divine emblems: or temporal things spiritualized. Calculated for the use of young people* (1970).12 cm. (Gottlieb, 1975: 84; Kleurplaat: 83)

James Janeway het *A token for children: Being an exact account of the conversion, Holy and exemplary lives, Joyful deaths of several young children* (1671) en *Token of Youth* geskryf, wat almal op John Foxe se *Book of Martyrs* gebaseer was (Quayle, 1971:16; Smith, 1980:53-54). Sy *A token for Children* bevat 13 stories van die lewens en “blye” dood van jong Puriteine (Demers & Moyles, 1982:43). In hierdie stories is die kinderkarakters behep met geloof en hulle lewensverhale opsetlik geskep om vreesaanjaend te wees met die doel om die kinderlesers bang te maak. Die doel van die boek was om kinders te waarsku dat hulle eerbiedig moet lewe as hulle in die hemel wil kom (Demers & Moyles, 1982:43; Quayle, 1971:17). Janeway se boek was bedoel om genot te verskaf, want die skrywer het geredeneer dat kinders “vreugde” put uit 'n regverdig lewe (Whalley & Chester, 1988:14). Maria Tatar verduidelik dat sommige mense die boek se wrede oordrywing van die fisiese lyding en die godsdienstige ekstase oor sterwende kinders kritiseer, maar dat geskiedkundiges daarop wys

dat hierdie boek juis 'n bron van troos in 'n moeilike tydperk was, aangesien die kinderlesers 'n burgeroorlog, 'n erge plaag, en natuurlike rampe soos die Groot Vuur van 1666 beleef het (1998:74). Janeway beweer dat die verskillende belewenisse van die kinders in sy boek eg is, maar die inhoud word gekritiseer omdat die belewenisse te fiktief klink (Demers & Moyles, 1982:43; Jackson, 1989:13). Die manier hoe John Bunyan en James Janeway hul kinderkarakters uitbeeld, verskil, want James Janeway se kinderkarakters se geloof is sterk, maar hulle is altyd sieklik, terwyl Bunyan se kinderkarakters gesonde moeilikheidmakers is (Demers & Moyles, 1982:43).

Puriteinse boeke is donker van aard, maar hulle het nietemin 'n positiewe rol gespeel deurdat hulle 'n deurbraak gemaak het vir die skryf van boeke vir kinders (Demers & Moyles, 1982: 43; Whalley & Chester, 1988:14). Westerse kinderliteratuur en die Westerse perspektief oor kinders was besig om te verander (Norton, 1983: 43, 44). Die deurbraak en die veranderinge in die 17de eeu het nuwe geleenthede geskep vir skrywers en uitgewers van die 18de eeu.

2.6 Die 18de eeu

Daar is klem gelê op die belangrikheid van die kommersialisering van die kinderboek en publseerders het begin besef dat daar wel 'n mark was vir meer fiktiewe werke (Whalley & Chester, 1988:21, 23; Zipes, 2001:46). Jack Zipes verklaar dat uitgewers nie net kinderboeke gepubliseer het vir 'n wins nie, maar het ook gevoel het dat dit hulle burgerlike plig was om boeke vir kinders te publiseer. Die samelewing het geglo dat gepubliseerde boeke kinderlesers se moraliteit sou verbeter, hulle oor sekere onderwerpe meer sou leer, hulle sou vermaak en hulle geesdrif sou aanwakker (Zipes, 2001:46). Die aard van die boeke was didakties, godsdienstig en ernstig. Godsdienstige en opvoedkundige gemeenskappe en verenigings was dus gewillig om te betaal vir hierdie boeke (Zipes, 2001:46). Alhoewel boeke nou meer beskikbaar was, was dit nog steeds baie duur items en kinders het boeke gewoonlik op spesiale geleenthede as geskenke gekry (Zipes, 2001:46). Meeste van die houtblok-illustrasies was nie van goeie gehalte nie, omdat dieselfde houtblok oor en oor gebruik is vir verskillende boeke (Whalley & Chester, 1988:25-26). Illustrasies in sommige boeke het veel te wense oorgelaat omdat die illustrasies in verskillende groottes in een boek gedruk is, hulle 'n ouderwetse voorkoms gehad het en sommige illustrasies selfs uitgelaat of onderstebo gedruk is (Whalley & Chester, 1988:25-26). Hierdie boeke het die kinderlesers gefrustreer en hul verward gelaat wanneer hulle probeer het om die boodskap van die verhaal te verstaan (Whalley & Chester, 1988:26).

Alhoewel kinderboeke wel algemeen beskikbaar was, is kinders se behoefte aan humor, vermaak en visuele stimulasie glad nie in ag geneem nie (Zipes, 2001:46). Dit was vir die skeppers van die boeke belangriker om die leesboeke só aan te bied dat die kinders geïnspireer kon word om sekere sosiaal-ekonomiese vaardighede te bemeester (Zipes, 2001:47).

Vice in its proper shape; or, the wonderful and melancholy transformation of several naughty masters and misses into those contemptible animals which they most resemble in disposition is 'n vermaan-verhaal waarvan die titel die wrede aard van die verhaal verklap (Gottlieb, 1975:139, 149). Die verhaal bevat houtblok-illustrasies van stoute kinders wat as gevolg van hulle wangedrag in diere verander (Afbeelding 5). Die kinders verander in die diere wat met hulle swak gedrag ooreenstem: Tommy Filch het 'n wolf geword, Jack Idle 'n donkie, Dorothy Chatter-fast 'n ekster, Stephen Churl 'n brak, Anthony Greedy-guts 'n vark, om maar 'n paar van die gedaanteverwisselings te noem (Gottlieb, 1975:139).



Afbeelding 5. E. Newbery, *Vice in its proper shape*...(1781). 9,5 cm. (Gottlieb, 1975:139, Kleurplaat 126).

The tale of little king Pippin: With an account of the melancholy death of four naughty boys who were devoured by wild beasts is 'n vermaan-verhaal wat handel oor Koning Peter Pippin wat in beheer is van die "Good Boys" (Gottlieb, 1975:139). Koning Peter Pippin is 'n baie gehoorsame seunskind, omdat hy aandag aan sy studies, gebede en godsdiensoefeninge gee. Hy was egter in die geselskap van slegte vriende wat hulle studies en gebede verwaarloos en

voëls se neste plunder. Hierdie aaklige seuns gaan 'n verskriklike dood in die verhaal tegemoet (Gottlieb, 1975:139-140).

Aan die einde van die 18de eeu het kinderboeke 'n genre in eie reg geword (Whalley & Chester, 1988:23). Skrywers het toe ook begin om 'n bietjie plesier in hulle verhale in te bring, al was dit net met die doel om lesse makliker oor te dra (Whalley & Chester, 1988:21).

2.7.1 Die 19de eeu

In die begin van die 19de eeu is daar 'n groter verskeidenheid kinderboeke geskep, omdat daar meer uitgewers was (Whalley & Chester, 1988:54). Nuwe vorms van literatuur het ontstaan en sommige boeke het wegbeweeg van religie, moraliteit en didaktiek (Smith, 1980:128, 164). In die sogenaamde Goue Eeu (1890-1914) het verbeeldingryke boeke en Nonsens-literatuur⁸ ontstaan waar morele lesse in verhale nie meer so 'n belangrike rol gespeel het nie en dit vervang is met pret (Briggs, 1995:182; Smith, 1980:164). Michael H. Markel verklaar die ligsinnige manier van skrywe as 'n reaksie teenoor die erns en deftigheid van die Victoriaanse handboeke (1860- Victoriaanse invloed in kinderliteratuur) vir kinders (1982:7; Norton, 1983:39). Nonsens-skrywers het met hulle skryfwerk 'n wêreld geskep waar kinders nie beperk was deur streng reëls van beskaafde gedrag nie (Markel, 1982:7). Kinderverhale het meer ryk aan verbeelding geraak, maar die didaktiese tema het nie heeltemal verdwyn nie; dit is slegs hervorm om by die tye aan te pas (Thwaite, 1972:93). Jacob en Wilhelm Grimm se sprokies is 'n gepaste voorbeeld, want sprokies was 'n vorm van vermaan-verhale. Die verhaal van Rooikappie waarsku kinders - veral meisies - dat hulle nie van die pad moet afdwaal nie en dat hulle nie met vreemdelinge moet praat nie (Chalou, 2007:6). Kinders het die verhale geniet, want dit was anders as die godsdienstige, moraliserende en didaktiese leesmateriaal waaraan hulle gewoonlik blootgestel was (Smith, 1980: 128).

Die volgende leesmateriaal gee 'n vinnige blik van ernstige en vermaaklike vermaan-verhaal boeke in die 19de eeu. Sommige boeke se titels is 'n duidelike aanduiding van die ernstige aard van die vermaan-verhaal, soos byvoorbeeld die volgende boeke: *A tale of warning, or,*

⁸Volgens mnr G.J. van Wyk (n leksikograaf by die Woordeboek van die Afrikaanse Taal en sy posbenaming is Senior Mederedakteur) gee die WAT die volgende Afrikaanse vertalings vir 'Nonsense literature': onsinliedjie, onsinrympie, onsinversie, nonsense-liedjie, nonsense-storie, nonsensliteratuur (G.J. van Wyk, e-pos, Stellenbosch, 16 November 2011 & 8 November 2012).

The victims of indolence; The good-natured little boy and the ill-natured little boy; Meddlesome Mattie; Dangerous Sports - a tale addressed to children warning them against wanton, careless, or mischievous exposure to situations from which alarming injuries so often proceed; en The adventures of Whipping top. Illustrated with stories of many bad boys, who themselves deserve whipping and some good boys, who deserve plumcakes (Tatar, 1993:9, 10). 'n Paar skrywers het beroemd geword vir hul vermaan-verhale soos byvoorbeeld Anne Taylor Gilbert, Jane Taylor, Elizabeth Taylor, Mnr P. Blanchard en dr. Heinrich Hoffmann.

Anne Taylor Gilbert (1782-1866) en Jane Taylor (1783-1824) se satiriese en komiese verhale het bygedra tot die nonsens-verse (Thwaite, 1972:131). Die stoute kinders se slegte gedrag veroorsaak dat hulle aaklige eindes tegemoet gaan, soos byvoorbeeld *Meddlesome Mattie*, *Careless Matilda* and *Greedy Richard* (Thwaite, 1972:131). Die skrywers het 'n goeie begrip van kinders se behoeftes gehad en het hulle gedigte snaaks en eenvoudig gemaak (Thwaite, 1972:131). Elizabeth Turner het *The Daisy; or, cautionary stories in verse: Adapted to the ideas of children from four to eight years old* geskryf (Gottlieb, 1975:141). Haar verse is gekenmerk deur hulle openhartigheid. Die wangedrag van die kinderkarakters daarin was voorspelbaar en die vergelding het vinnig plaasgevind (Demers & Moyles, 1982:186-187). Die meeste van die verse is gemoedelik, maar volgens Gottlieb is haar gediggie *Giddy Helen* meer bedreigend, want die dogtertjie in die gedig verdrink in 'n put (1975:141; Darton, 1982:186-187). Mnr. P. Blanchard het die boek *Le Chien de M. Croque* geskryf, 'n verhaal van 'n monsteragtige, besnorde man, Monsieur Croque (Afbeelding 6). Dié Fransman besit 'n sweep en 'n groot hond en kan as 'n Franse paaiboelie (*bogeyman*) gesien word, want hy gebruik die hond om stoute kinders te steel en te ontvoer. Die stoute kinders is gewoonlik skuldig aan luiheid, ongehoorsaamheid, gierigheid en ander onaangename eienskappe. Die illustreerder van die verhaal is onbekend (Gottlieb, 1975:141).



Afbeelding. 6. P. Blanchard, *Le Chien de m. Croque* (1702).
10 cm. (Gottlieb, 1975:141; Kleurplaat 130).

Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder für kinder von 3-6 jahren, was bekend in Engels as *Slovenly Peter or Amusing tales and droll pictures for children from 3 to 6* en is geskryf en geïllustreer deur dr. Heinrich Hoffmann (Afbeelding 7) (Tomlinson, 1995:39; Zipes: 2001:148, 150, 151). Dr. Heinrich Hoffmann het oorspronklik 'n Kersfeesgeskenk vir sy seun gesoek, maar hy het gevind dat die meeste boeke vervelig was en toe die probleem opgelos deur sy eie boek te skep (Zipes, 2001:150). Die boek is geskryf in 1844 en uitgegee in 1845 (Tomlinson, 1995:39; Zipes: 2001:148, 150). Jack Zipes verklaar dat 'n leser duidelik kan aflei dat die boek van Germaanse afkoms is as gevolg van die boek se temas van droefgeestigheid, wreedheid, marteling en perversiteit (2001:147). Die tekeninge van *Struwwelpeter* is eenvoudig en deur hierdie eenvoud kan 'n boodskap maklik aan kinderlesers oorgedra word (Whalley & Chester, 1988:63).

Die voorblad van *Struwwelpeter* waar Vuil-Piet⁹ (Afrikaanse benaming) op 'n platform staan, is ironies (Zipes, 2001:157). Vuil-Piet is 'n slordige seunskind met verwaarloosde hare en lang vingernaels. Hy lyk soos 'n wese wat half-man en half-monster is (Lerer, 2008:289, 290; Zipes, 2001:150, 157). Sy deurmekaar hare maak Vuil-Piet 'n simbool van wanorde, maar hy word nie weggesteek nie; eerder op 'n verhogie – wat 'n simbool van die voorgeskrewe ideaal van die perfekte kind is – geplaas, sodat almal hom kan sien (Zipes, 2001:157). Die

⁹ Volgens mnr G.J. van Wyk is daar nie 'n 'amptelike' Afrikaanse vertaling vir *Struwwelpeter* nie, dus word dit hier as 'Vuil-Piet' vertaal, gebaseer op die uiterlike van die geïllustreerde seunskind. 'Bossiekop' en 'Slonskop' is ook aanvaarbaar (G.J. van Wyk, e-pos, Stellenbosch, 16 November 2011).

“ideaal van die perfekte kind” was iets om na te streef vir die ouers, omdat kinders gesien is as ’n belegging en ’n verpersoonliking van die ouers se strewe na volmaaktheid en onsterflikheid (Zipes, 2001:156-158). Kinders was ook ’n lewende advertensie en maatstaf wat die morele en etiese kwaliteite van die familie en gemeenskap uitgebeeld het (Zipes, 2001:158). In Vuil-Piet se geval moet sy toestand deur ander mense vermy word, want dié seunskind was ’n erge verleentheid vir sy ouers (Zipes, 2001:158).



Afbeelding 7. Heinrich Hoffmann, *Struwwelpeter*. 2001. (Zipes, 2001:Voorblad).

Die meeste ouers het geglo in die leuse: “ ’n Pak slae op sy tyd is soos brood en konfyt” en dit is dan ook uitgebeeld in die prente by verhale van stoute kinders wat verdoem word na die hellevuur en die duiwel wat hulle kom opeis (Gottlieb, 1975:74; Zipes, 2001:154). Hierdie soort uitbeelding kan vergelyk word met die skrik-taktiek wat in die 15de eeu gebruik is (Gottlieb, 1975:74; Zipes, 2001:154). In die illustrasies van *Struwwelpeter* is lyfstraf feitlik verheerlik, maar dit was ’n weerspieëling van kinderliteratuur in die algemeen en die manier hoe sommige kinders in die eerste helfte van die 19de eeu grootgemaak is, (Zipes, 2001:154-155). Jack Zipes verduidelik dat *Struwwelpeter* ’n komiese handleidingboek is wat vir kinders voorgeskryf het wat om te doen en wat om nie te doen nie. Dit het uitgebeeld hoe die kinderkarakters gestraf word vir hulle wandade (Zipes, 2001:152). Dr. Hoffmann het die tema van dissipline en straf vir kinders gebruik, want hy het geglo dat ’n kind nie selfverwensliking kan kry as hy nie selfbeheersing en self-dissipline besit nie en sonder dié twee elemente kan ’n kind nie die lewe geniet nie (Zipes, 2001:151-152). Hy het geglo die lewe kan net ten volle geniet word as ’n mens sy of haar nuuskierigheid, drange en afwykende neigings beheer (Zipes, 2001:152).

Daar kan afgelei word dat die boek se teikengroep middelklas-kindere was (Zipes, 2001:152). Daar is klem gelê op die belangrikheid om 'n nuttige burger te wees in die samelewing. Dit was klaarblyklik beskou as noodsaaklik om kindere se instinktiewe drange te onderdruk ter wille van die *bourgeois*-gemeenskap (Zipes, 2001:149, 153). Volgens Zipes was dit die doel van *Struwwelpeter* om die regulasies en tradisionele waardes van die *bourgeoisie* te onderhou en nie net om bloot 'n kinderboek te wees wat vermaak verskaf nie (2001:153).

Die skrywer Hilaire Belloc het dieselfde geesdrif vir kinderliteratuur gehad as Heinrich Hofmann, behalwe dat Belloc meer gekonsentreer het op grapmakery as op die gruwelike. Belloc was nie een van die eerstes wat parodieë gemaak het van morele verhale nie, maar volgens Gwyneth Evans was hy een van die suksesvolstes in vergelyking met ander parodie-skrywers, veral wat vaardigheid en afronding betref (Evans, 1994:48).

2.7.2 Hilaire Belloc (1870-1953)

Hilaire Belloc het in die 19de en die 20ste eeu gelewe en was bekend as 'n matroos, soldaat, akademikus, reisiger, digter, geskiedkundige, essayis, biograaf, romanskrywer en politieke filosoof (Cooney, 1997:1; Hamilton, 1945). Belloc was 'n man wat skaam was oor sy oorsprong, want sy pa was van Franse en sy ma van Engelse afkoms (Evans, 1994:41). Hierdie ouerlike erfenis en die feit dat hy 'n Rooms-Katolieke in 'n Protestantse land was het hom 'n buitestaander gemaak (Evans, 1994:41). Gwyneth Evans verklaar dat Hilaire Belloc 'n uitgesproke man was wat nie gehuiwer het om die Britse gemeenskap se dwaasheid en onkunde omtrent hulle geloof uit te wys nie (1994:41). Hierdie houding kan duidelik in sy lighartige verse vir kindere gesien word (Evans, 1994:41).

Sy eerste verse vir kindere - die lighartiges wat hy aan die begin van sy skryfloopbaan geskryf het - was die bekendste (Evans, 1994:41, 48, 49). Dié ligte verse het 'n kontras gevorm met sy gedigte vir grootmense; die ligte verse was nie verfyn nie, omdat hy gedink het dat hulle nie eintlik belangrik was nie (Evans, 1994:48). Hy het nie saamgestem dat hy in dieselfde kategorie was as die nonsens-skrywers Lewis Carroll en Edward Lear nie, want hy was nie eintlik (soos hulle) daarin geïnteresseerd om vir kindere te skryf nie (Markel, 1982:7). Michael Markel verduidelik dat, waar Carroll en Lear hul skryfwerk gebruik het om 'n oorbrugging te skep tussen kindere en grootmense, Belloc die gaping tussen grootmense en kindere vergroot het (1982:8).

Daar is geen twyfel dat Belloc grootgeword het met bekende 19de-eeuse vermaan-gedigte nie. Sy gedigte verskil egter van die ander 19de-eeuse skrywers omdat sy skryfwerk 'n ander doel gehad het. Die meeste 19de-eeuse skrywers het vermaan-verhale geskryf om kinders te waarsku oor die nagevolge van hulle sondige en slegte gedrag. Alhoewel die vermaan-verhale goeie ideale gehad het, het die rympies aan die einde van die 19de eeu outyds en lagwekkend begin raak (Briggs, 1995:172; Crouch, 1978:6). In die 20ste eeu het skrywers bewustelik begin verklaar dat hulle aan die kinders se kant is (Tatar, 1998:79). Michael Markel (1982:7) beweer dat Belloc nie vanuit die kind se ingesteldheid kon skryf nie, want daar was nie eens kinderlike vreugde in sy skryfwerk nie! Gwyneth Evans verduidelik weer dat Belloc wel aan die kinders se kant was, omdat hy die absurditeit van die morele waardes van die didaktiese figure – ouers en ander volwassenes – uitgewys het (1994:41). Die moralisering in Victoriaanse kinderliteratuur het later 'n teiken van parodie geword en dit het Belloc 'n geleentheid gegee om sy vermaan-verse op 'n ander manier uit te beeld. Hy het bekende temas gebruik, maar hulle 'n ander klem gegee. Hierdie stap het veroorsaak dat sy verse komiese parodieë geword het (Crouch, 1978:6).

Victoriaanse sentimentaliteit word gekontrasteer met die komiese wreedheid in Belloc se nonsens-verse (Briggs, 1995:170-171). Sy verse het die tradisionele didaktiese metode van storievertelling gekarikaturiseer, omdat sy vermaan-verse wreed maar terselfdetyd snaaks was (Briggs, 1995:170). Belloc verkry sy humor in sy verse deur die risiko's te vergroot, want die kinder-karakters se lewens word aaklig kortgeknip wanneer hulle byvoorbeeld deur 'n leeu geëet (Jim), geslaan (Franklin Hyde) of uitgeskel word (Algernon), of hulle derms deur gekoude tou verstrengel word (Henry King)(Markel, 1985:7; Belloc, 2002; Belloc, 1908; Evans, 1994:47). Dit moet in ag geneem word dat sommige van die kinders nie sterf nie, maar “slegs” permanente nagevolge oorhou (Markel, 1985:7). In die verhale waarin stoute kinders gestraf word, is die balans tussen die misdaad en die gevolge daarvan, onrealisties (Evans, 1994:47). Al die kinder-karakters word swaar gestraf vir hul wandade, maar daar is een goeie kind. Hy verskyn in *Charles Augustus Fortescue, who always did what was right, and so accumulated an immense fortune* en hy gaan maklik deur die lewe deur net gehoorsaam te wees (Markel, 1982:10). Charles Augustus Fortesque het sukses behaal in sy lewe, maar sy goedgeaardheid het veroorsaak dat hy met 'n lelike bruid getrou het. Hierdie storie is 'n goeie aanduiding van Belloc se satiriese sin vir humor en die spel tussen Lord Blackwood se illustrasie en Belloc se skryfwerk (Markel, 1982:10). In hierdie

ligte verse vir kinders betoon Belloc simpatie met kinders deurdat hy die didaktiese ouer-figure in die verse se waardes bespot (Evans, 1994:41).

Die meeste van Belloc se skryfwerk is geïllustreer deur Lord Ian B.G.T Blackwood (Quayle, 1971:72; Silvey, 1995:54). Belloc en Blackwood het goed oor die weg gekom, want hulle het genot geput uit die absurde en altwee het 'n skewe sin vir humor gehad (Evans, 1994:43). Blackwood se eksentrieke en krapperige wit en swart illustrasies het die genot van Belloc se gediggies beklemtoon, omdat sy illustrasies gepas het by die verse se meedoënloosheid. Sy krabbel-illustrasies het die vermoë gehad om 'n verbintenis met die kinderleser aan te knoop (Briggs, 1995:171; Evans, 1994:43; Silvey, 1995:54).

2.8. Samevatting

Hierdie hoofstuk het dan na die aard en die funksies van die vermaan-verhaal deur die eeue gekyk. Vermaan-verhale het ontwikkel van verhale wat mondelings vertel is tot parodieë waar gespot is met die vermaan-verhale - waarvan Hilaire Belloc 'n skitterende voorbeeld is (Briggs, 1995:172; Cech, 2006:135-137, 139-141; Crouch, 1978:6; Evans, 1994:48-49). Hilaire Belloc se verse word vandag nog gelees en gereeld herinterpreteer deur illustreerders soos Steven Kellogg, Posy Simmonds, Quentin Blake, Edward Gorey en Tony Ross (Belloc, 1991; Belloc, 1992; Belloc, 2002; Evans, 1994:49). *Matilda, who told lies and was burned to death* is een van die vermaan-verhale wat die meeste as prenteboek her-uitgegee word (Burns, 2005:2) en in die volgende hoofstuk word daar 'n studie gemaak van drie van die illustreerders van hierdie storie: Steven Kellogg, Edward Gorey en Posy Simmonds.

Hoofstuk 3: 'n Vergelykende analise van drie illustreerders se interpretasies van *Matilda who told lies and was burned to death*

3.1 Inleiding

Hilaire Belloc se vermaan-gedig *Matilda who told lies and was burned to death* word geklassifiseer as 'n nonsens-gedig en word gevind in die boek *Cautionary tales for children: Designed for the admonition of children between the ages of eight and fourteen years* (1908). Die gedig van *Matilda* handel oor 'n dogtertjie wat gedurig jok en almal wat sy kan, benadeel. Eendag besluit sy om die brandweermanne om die bos te lei en bel hulle om 'n fiktiewe vuur te gaan blus. Wanneer 'n werklike vuur dan uitbreek, ignoreer die mense haar hulpgeroep en sy brand dood. Hierdie vers is na-aan Aesopus se fabel van die “Die seun wat wolf geskree het.” Die storie-lyn is verskillend maar die les oor jokkery is dieselfde (Flowers, 1992:20; Gibbs, 2009:47; Handford, 1954: xiv; *Kirkus Reviews*, 1970:18; Norton, 1983:224).

Die struktuur van die hoofstuk is soos volg: Die eerste afdeling is “Vorm en ondermyning in die illustrasie van *Matilda*.” Tweedens ondersoek ek “Ná doel van groteske” en derdens die “Ondermynende geslag”. In die eerste afdeling, “Vorm en ondermyning in die illustrasie van *Matilda*”, word die illustrasies van Steven Kellogg, Posy Simmonds en Edward Gorey bespreek. Alhoewel die individuele onderskeie illustrasies verskil wel van die ander, maar het die illustrasies wel iets in gemeen. Hulle versier nie net die vers nie, maar gebruik ook hulle eiesoortige illustrasies om dit deel te laat word van die ondermynende of groteske inhoud van die vers.¹⁰ Die prente versterk of verswak dan die inhoud.

Die illustreerders het ook keuses gemaak oor hoe om die groteske in die vers se narratief uit te beeld en dit word bespreek onder die opskrif “Ná doel van groteske.” Die hoofkarakter, Matilda, se geslag dra ook by tot ondermyning in die vers, want sy is teenstrydig met die gender-norm vir kinderboeke van daardie tyd, naamlik dat dit net seuns-karakters is wat opsetlik stout is (Reynolds, 1990: 93). Die saak word bespreek in die laaste afdeling, “Ondermynende geslag”.

Dit is van groot belang dat daar in detail gekyk word na elke illustreerder se prente en dit met mekaar vergelyk. Die vergelyking is nie om voor te trek of af te speel nie, maar om die

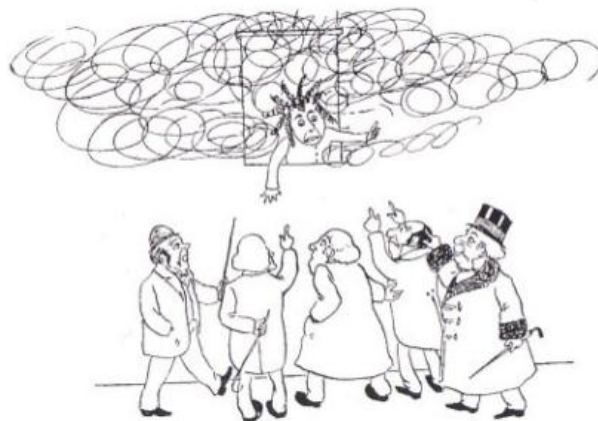
¹⁰ Joseph Schwarcz verduidelik dat die meeste illustreerders hul illustrasies as 'n vorm van verfraaiing maak en nie met die teks eksperimenteer nie (1982:94).

kunstenaars se keuses uit te beeld van hoe hulle die ondermyning in die vers by wyse van medium, uitleg and komposisie objektief uitwys. Die vergelyking gaan ook die kunstenaars se illustrasies se sterk en swak kwaliteite objektief uitwys.

3.2 Vorm en ondermyning in die illustrasie van *Matilda*

Maria Tatar vertel dat gewelddadige illustrasies vir ouers 'n maklike manier is om die boodskap van straf aan hul kinders tuis te bring en die kinders te dissiplineer (1998:78). Ongelukkig kan sulke illustrasies ook die teenoorgestelde effek hê op kinders, want dit kan aanklank vind by die kind se “rebelse en strydlustige gees” (Tatar, 1998:78).

Die drie illustreerders se illustrasie-style verskil van dié van Lord Blackwood se wit en swart illustrasies (Afbeelding 8) (Briggs, 1995:171, Evans, 1994:43; Quayle, 1971:72; Silvey, 1995:54). Elkeen benader die gedig van *Matilda* op 'n unieke manier wat dit óf 'n bydrae tot die verhaal maak óf dit benadeel.



Afbeelding 8. B.T. Blackwood, *Matilda, who told lies, and was “Burned to Death.”* (Belloc, 1908:27).

3.2.1 Steven Kellogg (1941-)

Steven Kellogg het grootgeword in Norwalk, Connecticut. Millicent Lenz beweer dat sy gedetailleerde tekeninge van Victoriaanse geboue, klerestyl en voorwerpe in *Matilda* beïnvloed is deur sy kennis van 19de-eeuse Victoriaanse skatte wat hy as kind by sy ouma geleer het (1987:127).

Die stofomslag is die kleurvolste illustrasie in die hele boek.¹¹ Die enigste kleur in die inhoud van die boek is die rooi raampies en die rooi teks. Die dominante medium in die inhoud van die prenteboek is die wit en swart tekeninge wat bestaan uit buitelyne en arserings (*hatchings*) (Capon, 1974:29). Die arsering-lyne is kort en verskil in spasiëring, diepte en digtheid (Capon, 1974:29). Die dun lyne loop in 'n onophoudelike stroom wat mekaar so deurkruis dat die illustrasies later van tyd soos 'n deurmekaarspul lyk. Die pen-grootte bly deurgaans dieselfde, wat veroorsaak dat daar nie 'n speling of eksperimentering met lyn is nie. Hierdie tekortkominge veroorsaak eentonigheid en onduidelike detail, maar dié soort tekenstyl het tog die voordeel dat die krapperige aard van die illustrasies 'n gevoel van ongemak, slordigheid en dringendheid skep (*Kirkus Reviews*, 1970:18, Gilles, 1971:19). Sekere illustrasies is so oorweldigend vol lyne dat dit chaos weergee, want voorwerpe van gevaar en dringendheid soos byvoorbeeld vuur, rook, haastige brandweerwaens en spuitende water beweeg van die een na die ander soos 'n virus (Afbeelding 9).¹²

Steven Kellogg se *Matilda* is 'n verbeeldingryke verhaal wat oorheers word deur belaglikheid en chaos. Hy is bekend daarvoor dat sy prenteboeke kinders lok, omdat dit sy kenmerkende verspottigheid bevat en hierdie *Matilda* is geen uitsondering nie (Lenz, 1987:132). Posy Simmonds illustreer ook prenteboeke vir kinders, maar sy is meer waaghalsig as Steven Kellogg met haar weergawe (Marantz, 1992:202; Posy Simmonds, 2010).

¹¹ Ek bespiegel dat die stofomslag van sy weergawe van *Matilda, who told lies and was burned to death* moontlik in die mediums waterverf, pastel, pen en ink gedoen is omdat dit mediums is waarin hy spesialiseer. Die medium van die wit en swart inhoud van *Matilda* is voor die handliggend (Lenz, 1987:130; Silvey, 2002: 235).

¹² In die meeste van Steven Kellogg se prenteboeke vorm karakters en diere in 'n energieke massa wat soms handuit ruk (Silvey, 2002:235).



Afbeelding 9. Steven Kellogg, *Matilda, who told lies and was burned to death* (1992). Pen en ink. (Belloc, 1992:25-26).

3.2.2 Posy Simmonds (1945-)

Posy Simmonds is 'n Britse skrywer, illustreerder en spotprenttekenaar (Marantz, 1992: 202; Posy Simmonds, 2010). Sy is gebore in Cookhame Dene in Engeland (Posy Simmonds, 2010). Haar weergawe van *Matilda* word deur verskeie mense geprys en gekritiseer.

In 'n resensie van Posy Simmonds se *Matilda, who told lies and was burned to death* in die *Publisher's Weekly* (1992:20) word die vers wat sy uit Belloc se digbundel gekies het om te illustreer, te herinterpreteer, haar keuse van kleurgebruik en die fokus van haar weergawe gekritiseer. Die kritiek lê in die spesifieke gedig wat Posy Simmonds gekies het, die minste oordrewe van die gedigte in Belloc se digbundel is, want om te sterf deur dood te brand, is algemeen en nie verbeeldingryk nie (*Publisher's Weekly*, 1992:20).¹³ Dit kan bespiegel word dat *Matilda* dieselfde funksie as die meeste vuurtragedies verrig het deurdat dit gebruik is as 'n program van aksie om kinders te leer hoe om openbare vure en vlamme te oorleef. Maria Tatar erken dat alhoewel hierdie vuurtragedies opvoedkundige waarde het, dit nog steeds 'n sadistiese aard het (1998:77). Daar is ook kritiek teen Posy Simmonds se keuse van beperkte kleurgebruik (Sy het meestal grys en pienk gebruik), want die *Publisher's Weekly* verklaar

¹³ Posy Simmonds is nie die enigste illustreerder wat hierdie vermaan-vers letterlik uitgebeeld het nie. Ander illustreerders, insluitend Steven Kellogg en Edward Gorey, is ook skuldig daaraan dat hulle een van die minder oordrewe verse gekies het en dit letterlik uitgebeeld het. Dit is wel verstaanbaar hoekom Belloc se Mailda-vers as minder oordrewe gesien kan word, want die ander verse in sy digbundel is meer opwindend, soos Jim wat deur 'n leeu geëet word en Henry King wie se derms deur tou verstrengel word (Markel, 1985:7).

dat dit die illustrasies beperk. Laastens word daar gesê dat haar weergawe sterk fokus op die makabere, eerder as op die humor in die vers (*Publisher's Weekly*, 1992:20).¹⁴

Dit is waar dat *Matilda* 'n nonsens-vers is omdat dit die streng reëls volg van reëlmatige rym, metrum, alliterasie en assonansie, maar wat onthou moet word, is dat dit ook funksioneer as 'n vermaan-verhaal (Anderson & Apseloff, 1989:6; *Publisher's Weekly*, 1992:20). Dit sal meer akkuraat wees as *Matilda* beskou word as 'n kombinasie van die nonsens-vers en vermaan-verhaal, want *Matilda* is eintlik 'n tragiese verhaal met hier en daar 'n bietjie humor tussen-in (Anderson & Apseloff, 1989:169).¹⁵

Kleurgebruik moet versigtig toegepas word, want die verkeerde kleurkeuse of aantal kleure kan die oorspronklike doel en oorspronklike les van die vermaan-verhaal afwater. Posy Simmonds se kleurwyse is suksesvol, want die lesers se aandag word nie weggetrek van die oorspronklike betekenis van die vers nie (Kayser, 1963:178; Tomlinson, 1995:41).¹⁶ Hierdie kleurgebruik beklemtoon ook die tong-in-die-kies-humor (Rochman, 1992:19).

Sommige mense is ten gunste van Posy Simmonds se weergawe. Anne Flowers beskryf haar illustrasies as “wickedly amusing” (Flowers, 1992:20). Volgens Hazel Rochman is hulle melodramaties en strak en lyk die karakter Matilda soos Wednesday van die “Addams family” (Rochman, 1992:19).

¹⁴ Daar kan gesê word dat Steven Kellogg se weergawe ook meer op die makabere fokus as humor. Die oordreuenheid van die illustrasies skep wel grotesk-elemente, maar die hansworstery wat uitgebeeld word in die illustrasies maak Steven Kellogg se *Matilda* meer komies as skrikwekkend.

¹⁵ Belloc se vermaan-verse is bekend as “*mock cautionary verses*” en dus is hierdie kombinasie van tragedie en humor nie vreemd nie (Anderson & Apseloff, 1989:169).

¹⁶ Hierdie verklaring is gebaseer op die feit dat die manipulasie van kleur in enige gedeelte van 'n illustrasie verskillende emosies in die leser kan opwek. Illustreerders moet dus noukeurig werk as hulle 'n sekere emosie wil uitbeeld met hul illustrasies (Kiefer, 1995:53-54; Schwarcz, 1982:94).



Afbeelding 10. Posy Simmonds, *Matilda, who told such dreadful lies...* (1991). Vermoedelik waterverf, kryt, potlood en pen¹⁷ (Belloc, 1991:18-19).

Dis nie net Posy Simmonds se illustrasies wat van belang is nie, maar ook haar gebruik van teks in die spraakborrel waar 'n man Matilda beskuldig van leuens (Afbeelding 8). Die man praat met behulp van 'n spraakborrel waarin die woorde "Little Liar" in drukskrif geskryf is (Afbeelding 10) (Duguid, 1991:19). Die spraakborrel is maar een aanduiding van Posy Simmonds se aanleg as 'n spotprenttekenaar. Daar is ook bladsye wat lyk asof dit uit 'n grafiese roman kom (Afbeelding 11). Wat voordelig is van hierdie soort visuele uitbeelding is dat dit nie net die illusie van tyd en beweging skep nie, maar ook die illusie dat die leser die onbewuste karakter dophou en elke daad wat sy doen, behoer. Hierdie strokiesprent-uitbeelding maak die illustrasies meer geloofbaar en meer opwindend (Eisner, 1985:38).



Afbeelding 11. Posy Simmonds, *Matilda, who told such dreadful lies...* (1991). Vermoedelik waterverf, kryt, potlood en pen (Belloc, 1991:4, 15, 16).

¹⁷ Die medium wat hier aangedui word is die resultaat van my analise van haar illustrasies. Dit is die medium wat sy ook vir die meeste van haar prenteboeke gebruik (Lewis, 2007).

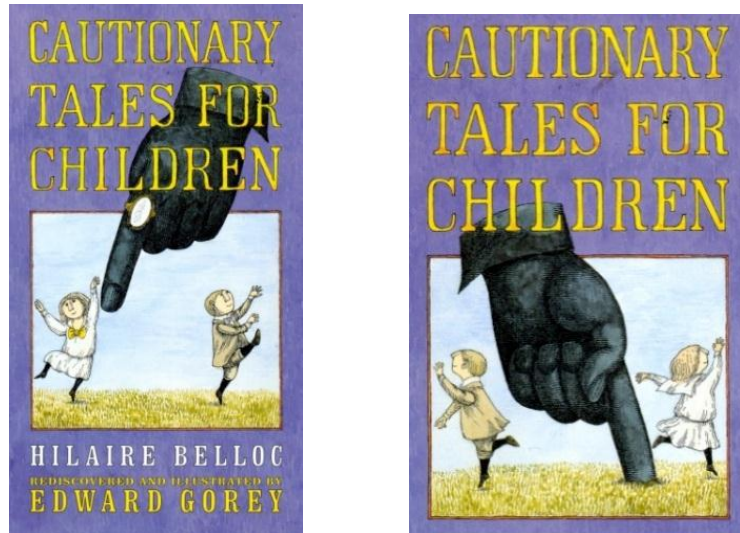
Posy Simmonds het *Matilda* nie letterlik interpreteer nie, en eerder van die gedig iets stimulerends gemaak vir ou en jong lesers (Anderson & Apseloff, 1989:191-192). Jong kinderlesers sal die visuele eienskappe van die boek geniet, terwyl die ouer lesers die simboliek, woordspeling en die satire van die boek waardeer (Anderson & Apseloff, 1989: 192).

3.2.3 Edward Gorey (1925-2000)

Edward Gorey is gebore in Chicago in die VSA (Street, 1987:101). Hy word beskou as 'n kultusfiguur, omdat hy lesers met sy visuele materiaal verlei en verbaas gemaak het (Ross & Wilkin, 1996:71). Gorey se temas en instelling met betrekking tot sy visuele werk verwys meestal na die Eduardiaanse era in Engeland, die tydperk voor die Eerste Wêreldoorlog (Ross & Wilkin, 1996: 45). Ross en Wilkin sê dat Gorey nie eerstehandse inligting oor die Eduardiaanse hoë klas gehad het nie en nooit in Engeland was nie, maar sy inligting oor die onderwerpe en wêreldgebeurtenisse in handboeke gekry het (1996:47).

Edward Gorey se vermaan-verhale word beskryf as Victoriaanse vermaan-verhale met 'n kinkel-in-die-kabel (Ross & Wilkin, 1996:61). Gorey beskou vermaan-verhale in 'n ander lig, want na sy mening is die nagevolge van dié verhale nie iets aakligs nie, maar wel iets wat "normaal en lig" is (Ross & Wilkin, 1996:61). Die wyse hoe hy sy kinderkarakters in sy verhale vertoon, is 'n uitbeelding van sy genot in die sinistere en die grusame. Aaklige goed gebeur met die kinderkarakters: hulle word verwaarloos, raak weg, moet verhuis, word gejag of daar word met hulle weggedoen. Hulle ongelukkigheid is maar net iets wat somer so gebeur (Ross & Wilkin, 1996: 57, 61). Die kinderkarakters wat die meeste getref word en die meeste ly, is gewoonlik die vooraanstaande kinders (Ross & Wilkin, 1996:61). Wat Edward Gorey se verhale meer sinister maak, is dat hy lighartige vorms van narratief gebruik soos limerieke, rym-koeplette en alfabet-boeke (Ross & Wilkin, 1996:57).

In vergelyking met Belloc se oënskynlike bedoeling met sy *Cautionary Tales for children* as 'n komedie is Gorey se weergawe eerder vermaaklik as grusam. Hy het ook somtyds gekonsentreer op die tradisie van die morele les (Ross & Wilkin, 1996:61).



Afbeelding 12 & 13. Edward Gorey, *Cautionary tales for children* (2002). Pen, ink & waterverf, 327 x 238 mm¹⁸ (Belloc, 2002).

Kleur is nie vir Edward Gorey van primêre belang nie, want hy het gewoonlik kleur gebruik vir dekoratiewe doeleindes. Die kleur op *Cautionary Tales for Children* se boekomslag is 'n byvoeging tot sy lyn-tekeninge (Afbeelding 12 & 13) (Ross & Wilkin, 1996:51, 55). Die gebruik van kleur gee die boekomslag 'n ontspanne en 'n speelse aard wat maklik verbind kan word met die 19de-eeuse onsin-literatuur (Anderson & Apseloff, 1989:106; Markel, 1982:7; Ross & Wilkin, 1996:51). Dit sou 'n groot nadeel gewees het as Edward Gorey kleur gebruik het in *Matilda*, want dit sou die grieseligheid en die intensiteit van die verhaal ondermyn het (Ross & Wilkin, 1996:51, 55). Sy wit en swart tekeninge¹⁹ word geprys omdat dit Gotiese gevoeligheid besit het, wat gepas was in Belloc se vers (*Kirkus Review*, 2002: 15). Die wit en swart illustrasies gee die verhaal 'n gevoel van erns, gee die leser waardering vir sy fyn afgewerkte lynwerk en weerspreek die aanname dat dit enigsins net 'n ligte humor-boekie is (Anderson & Apseloff, 1989:169-170; Briggs, 1995:170-171; Crouch, 1978:6-7; Evans, 1994:41-49; Markel, 1985:7; Ross & Wilkin, 1996:46, 55). Volgens Wolfgang Kayser is die gebruik van wit en swart lyne van toepassing, want dit gee 'n dringende uitdrukking en stel die kunstenaar in staat om in onmiddellike aanraking te wees met sy onderwerp (1963:178).

¹⁸ Die inligting van die afmetings van die kleur en die wit-en-swart illustrasies kom uit die boek *Elegant Enigmas: The art of Edward Gorey* (2009) (Wilkin, 2009:122).

¹⁹ Edward Gorey kan ook soos Posy Simmonds gekritiseer word vir sy min "kleurgebruik" in sy prenteboek, . kritiek sou nie die illustrasies verander nie, want die illustrasies was gepubliseer na Edward Gorey se dood (Wilkin, 2009: 122).

Gorey se tekeninge word beskryf as “... painstaking drawings with eloquent orchestration of hatchings and tickings ...” en dit bewys net dat die wit en swart illustrasies op hul eie kan funksioneer en dat byvoeging van kleur die harmonie en ontstellende kwaliteit van die tekeninge sal steur en die aandag van die lynwerk aftrek (Ross & Wilkin, 1996:46, 51, 55). Waar kleur wel goed gewerk het, is in die weergawe van Posy Simmonds, want haar kleure gee haar weergawe die atmosfeer van somberheid, onheilspellendheid, boosheid, melodrama en makaberheid (Duguid, 1991:19; *Publisher's Weekly*, 1992:20; Rochman, 1992:19). Die kleurvolle stofomslag van Edward Gorey beeld sorgvrye kinders uit wat vrolik op 'n grasveld speel en dans (Afbeelding 12 & 13). Die prentjie word versteur deur 'n groot donker hand wat uit die lug uit steek en sy wysvinger na die kinders wys. Die hand lyk gesaghebbend en dit lyk asof dit oordeel uitspreek oor die kinders. Daar kan gespekuleer word dat die reusehand die hand van 'n grootmens is wat 'n outomatiese gesag oor kinders het of dit kan meer godsdienstig van aard wees en verwys na die hand van God of die vinger van God wat die magtige en persoonlike teenwoordigheid van God beliggaam (Cumming, 1854:5, Augustine & Taylor, 1982:10). Die wysvinger-gebaar is intimiderend, aggressief en dreigend en kom as iets vreesaanjaends voor op die voorblad, maar op die agterkant van die stofomslag word die wysvinger iets koddigs en skadeloos, want dit is in die grond gedruk en die kinders dans plesierig verder (Afbeelding 13) (Ribbens & Thompson, 2001:38-39). Hierdie beeld dui op die absurditeit van gesag en is 'n testament van Hilaire Belloc se satiriese skryfwerk teen die morele skryfwerk van die neëntiende-eeuse skrywers (Briggs, 1995:170-171; Crouch, 1978:6; Evans, 1994:41). Die reusehand word gesien aan die begin van elke gedig in die digbundel. In *Matilda, who told lies and was burned to death* sit Matilda op die vinger van oordeel, omring deur vuur (Afbeelding 14).



Afbeelding 14. Edward Gorey, *Matilda* (2002). Pen & ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:21).

Edward Gorey se wit en swart illustrasies is eenvoudig en ekonomies, want die tekeninge is saamgestel deur geïsoleerde figure wat teen 'n agtergrond geplaas is wat net uit noodsaaklikhede bestaan (Ross & Wilkin, 1996:55, 81). Hy het die vermoë besit om “kleur” uit sy wit en swart tekeninge te verkry, want hy het toonaal gedink en dit versterk die emosionele atmosfeer en drama in sy verhale (Ross & Wilkin, 1996:55). Hy verkry hierdie kwaliteit deur die digtheid en patrone van lyne te manipuleer, die rigting en die spasiëring van die herhalende inklyne te verander en om laaste met die wit spasies betekenis te skep (Ross & Wilkin, 1996:55). Volgens Ross en Wilkin is Edward Gorey se óórgebruik van lyne geregverdig, want sy unieke tekenwerk was sy eksperimentering/speling met die konvensionele manier van teken en sigbaarheid (Ross & Wilkin, 1996:69, 85)²⁰. Waar Steven Kellogg se onduidelike lyne oral gebruik word, beperk Edward Gorey sy gearseerde lyne tot sekere voorwerpe en sodoende verhoed hy dat dit oorweldigend word (Gilles, 1971:18; Ross

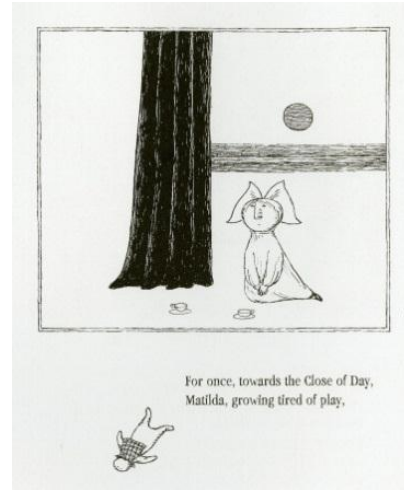
²⁰ In 'n mate is Steven Kellogg en Edward Gorey se se óórgebruik van lyne geregverdig. In die geval van die duidelike visuele hervertelling van *Matilda, who told lies and was burned to death* is Edward Gorey se lynwerk meer suksesvol as die van Steven Kellogg. Daar kan gestry word dat Steven Kellogg se óórgebruik van onduidelike lyne geskep was om chaos in sy illustrasies sterk te beklemtoon.

& Wilkin, 1996:81, 85).²¹ Sy tekenstyl is so grafies, akkuraat, presies, skoon en goed uitgelê dat die verhaal van Matilda sonder enige obstruksies en seepglad verloop (Ross & Wilkin, 1996:81). Alhoewel so 'n tekenstyl grootliks geprys kan word, kan dit ook gekritiseer word. Gorey se gladde tekenstyl maak die verhaal wel geheimsinnig, maar terselfdertyd ook onpersoonlik en eentonig (Ross & Wilkin, 1996:55, 108). Dit lyk asof die karakters verveelde introverte is in hul alledaagse lewens en asof die dinge wat met hulle gebeur, ernstig of nie, so goed in plek val soos 'n voorafbeplande meganiese toneelstuk (Ross & Wilkin, 1996:81, 86, 90).

Edward Gorey se illustrasies deur die hele boek, insluitend dié van *Matilda*, lyk meer soos teatertonele (Afbeelding 15 en 16). Ross en Wilkin verduidelik dat die “teatertonele” soos vensters lyk waardeur die lesers na die fiktiewe wêreld kan kyk (1996:47, 51, 81). Die karakters is toneelspelers wat in volle lengte en vanaf 'n konstante afstand uitgebeeld word (Ross & Wilkin, 1996:81). Die meeste van die aksie vind óf binne óf gedeeltelik buite die getekende rame plaas (Ross & Wilkin, 1996:81, 86, 90). Voorwerpe dring die rame binne, val daaruit, steek daaruit en toon die eindelose moontlikhede en surrealistiese aard van Gorey se illustrasies (Ross & Wilkin, 1996:97). Hierdie speling van perspektiewe verras die leser, want die leser word gekonfronteer met iets waarop die wette van swaartekrag nie van toepassing is nie, soos byvoorbeeld Matilda se pop wat uit die raam in 'n leë ruimte in val en die glas wat uit die gebreekte venster val (Ross & Wilkin, 1996:81).²² Die alleenstaande panele is nie dieselfde as Posy Simmonds se spotprentpanele wat op mekaar staatmaak om te funksioneer nie, want Edward Gorey se panele kan op hulle eie staan as unieke, individuele kunswerke (Eisner, 1985:38; Ross & Wilkin, 1996:55).

²¹ Dit lyne dien ook as metodes om tekstuur en donkerte uit te wys (Ross & Wilkin, 1996:81, 85)

²² Hierdie verklaring is eintlik 'n beskrywing van Edward Gorey se geïllustreerde boek *The west wing* waar die gebruik van verskillende perspektiewe belangrik is, maar die bespreking van Edward Gorey se vermoë van herhaalde tekenwerk en sy speling van perspektief is ook van belang in sy weergawe van *Matilda* (Ross & Wilkin, 1996:81-85).



Afbeelding 15 (links). Edward Gorey, *Matilda* (2002). Pen & ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:27)
Afbeelding 16 (regs). Edward Gorey, *Matilda* (2002) . Pen en ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:24)

Die drie illustreerders het hul illustrasies op 'n unieke wyse gebruik om die ondermyning van *Matilda* uit te beeld. Steven Kellogg gebruik 'n oormatige gewarrel van dun pen- en inklyne (Gilles, 1971:18). Sy illustrasies bevat waansinnige energie wat *Matilda* 'n lewende sirkus maak. Edward Gorey gebruik sy tekenwerk op 'n subtile manier om die normaliteit van *Matilda* angswekkend te maak (Ross & Wilkin, 1996:61). Posy Simmonds het baanbrekerswerk gedoen deurdat sy met beperkte kleure eksperimenteer het in 'n gruwelike vermaan-vers en gekonsentreer het op die makabere in plaas van die humor in die verhaal (*Publishers Weekly*, 1992:20).

Wat 'n vermaan-verhaal suksesvol maak, is die uitbeelding van die groteske en die sensasie wat dit kan genereer - nie net uit die narratief van die vers self nie, maar ook uit die illustrasies. Dit is belangrik om te kyk of die illustreerders daarin geslaag het of nie, en om vas te stel waar hulle hierin sukses behaal het en waar hulle gefaal het.

3.3 Ná doel van die groteske

In onsin-literatuur is daar 'n paar elemente van die groteske, maar in die konteks van die elemente word dit gewoonlik as skadeloos gesien en maklik vergeet (Thomson, 1972:65). Die drie illustreerders het 'n gruwelike verhaal gekies en met hulle weergawe daarvan lesers van alle ouderdomme aangemoedig om weer na te dink oor die klassieke vermaan-verhaal (Schwarcz, 1991:24). Die illustreerders wys nie net die spelerige kant van die vermaan-vers nie, maar ook die grotesk daarvan (Thomson, 1972:2-3, 20-22, 64).



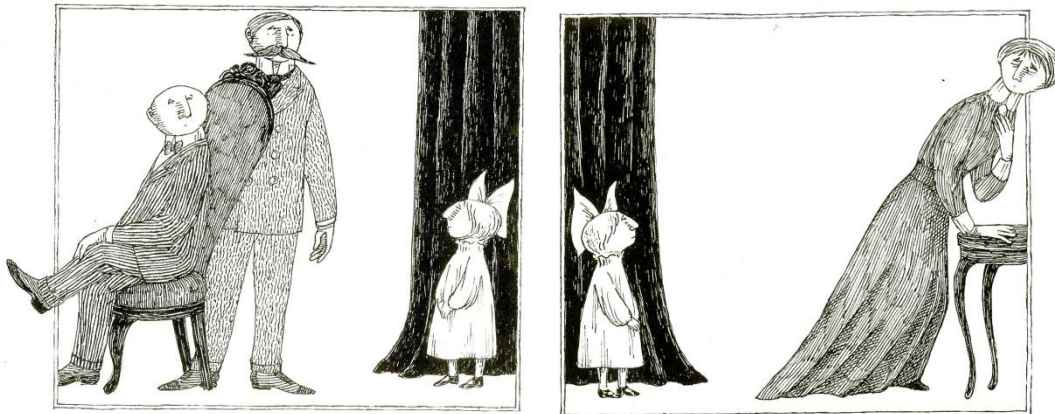
Afbeelding 17 (links). Steven Kellogg, *Matilda, who told lies and was burned to death* (1992). Pen en ink (Belloc, 1992:1-2).

Afbeelding 18 (regs). Posy Simmonds, *Matilda, who told such dreadful lies...* (1991). Vermoedelik waterverf, kryt, potlood en pen (Belloc, 1991:1).

Thomson verklaar dat die term groteske beteken dat iets tegelyk humoristies en vreesaanjaend is (1972:2-3). Die groteske hanteer 'n onderwerp wat humoristies aangebied word, maar dat dit terselfdertyd nie betaamlik is om daarvoor te lag nie (Thomson, 1972:3). Wat in ag geneem moet word, is dat die mengsel van komedie en gruwel, en dus die konflik en disharmonie in die grotesk 'n belangrike en moeilike balans is. Die kleinste vorm van wanbalans kan die impak van die groteske verander (Thomson, 1971:20-21). *Matilda* is 'n mengsel van komedie en gruwel. Daar moet altyd konflik ontstaan, want as dit opgelos word, dan het dit 'n anderste invloed op die lesers. Wanneer konflik opgelos word, sal die leser 'n groteske stuk eien as óf net 'n komedie óf net 'n gruwelstuk en dit nie meer beskou as 'n kombinasie nie (Thomson, 1972:21). Die meisie *Matilda* is 'n karakter vir wie die leser kan lag en die meeste mense kan met haar identifiseer (Storr, 1976:149). *Matilda* is komieklik, maar die ander karakters dra ook by tot die komiese, soos byvoorbeeld die siek tante, die geskokte publiek en die onnosele brandweermanne. Steven Kellogg en Posy Simmonds het met hulle illustrasies geslaag om die Britse gemeenskap se uiterste reaksies teenoor *Matilda* uit te beeld (Afbeelding 17 en 18). Steve Kellogg het in die begin van sy vers *Matilda* se slegte gewoonte om leuens te vertel, uitgebeeld waar sy in die teenwoordigheid van nonne, 'n priester en 'n klas vol meisies van 'n Katolieke meisieskool is (Afbeelding 17).

Steven Kellogg se uitbeelding beklemtoon dat leuens 'n Christelike taboe is in die Westerse kultuur. Die tante se gedrag teenoor *Matilda* se leuens word uitgebeeld as 'n ligte bekommernis, maar haar gemoed word verpletter wanneer sy van die brandweermanne ontslae moet raak. In Posy Simmonds se weergawe het *Matilda* 'n reuse-impak op die mense

rondom haar. Wanneer Matilda begin jok, hou die mense op met hul aktiwiteite of laat sekere items val en staar na haar met groot oë en gloeiende, ergerlike gesigte. In Posy Simmonds se illustrasie is die tante se reaksie so erg dat sy fisies begelei moet word (Rochman, 1992:19). In Edward Gorey se weergawe is daar nie veel van 'n reaksie nie. Die enigste reaksie op Matilda se leuens is twee mans wat kalm en met geligte wenkbroue na haar kyk en haar tante wat haarself moet ondersteun met 'n tafeltjie (Afbeelding 19 & 20).



Afbeelding 19 (links). Edward Gorey, *Matilda* (2002). Pen & ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:22).

Afbeelding 20 (regs). Edward Gorey, *Matilda* (2002). Pen & ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:23).

Matilda is nie net komies nie, maar bevat ook aspekte van die abnormale, die absurde en die makabere. Volgens Philip Thomson is die reaksie van die leser teenoor die hoogs abnormale 'n mengsel van teenstellende ervarings: humor en angs; vermaak en afgryse; vreugde en afkeer (1972:24). Die abnormaliteit wat dikwels daarin voorkom, veroorsaak dat mense die groteske veroordeel as offensief, onbeskaafd, onweloweglik, sonder goeie smaak en betekellose oordrywing. Hulle meen dat dit “realiteit en normaliteit aanrand” (Thomson, 1972:26). Die uitbeelding van abnormaliteit kan draaglik word, maar daar kom 'n sekere punt wanneer abnormaliteit nie meer snaaks is nie maar skrikwekkend. Die rede hoekom dit gebeur, is omdat daar 'n verskuiwing van normaliteit is en dit dan verander in iets wat onbekend is (Thomson, 1972:24). Hierdie reaksie tel ook wanneer tradisionele norme en standarde bedreig word en die leser dit nie meer beskou as amusant nie (Thomson, 1972:24). Let wel: lesers se reaksies teenoor abnormaliteit verskil van persoon tot persoon (Thomson, 1972:26). Abnormaliteit in die 3 *Matilda*-weergawes se geskrewe en visuele teks (selfs in die oorspronklike vers) is nie oordadig nie (*Publisher's Weekly*, 1992: 20). Daar is wel 'n paar instansies van abnormaliteit soos byvoorbeeld die brandweermanne. Brandweermanne word normaalweg gesien as belangrike gesagsfigure, maar in *Matilda* word

hulle intelligensie en karakter bevraagteken. Steven Kellogg vertoon sy brandweermanne se voorkoms as haasbek dronkaards en aan die einde word hulle as skobbejakke uitgebeeld wat lag-lag wegstap met die tante se geld, nadat hulle onnodig die huis verwoes het met hulle blussery. Natuurlik word Matilda deur haar tante gestraf, maar die nagevolge is abnormaal. 'n Mens sou dink dat die tante se straf, dat Matilda nie na 'n toneelstuk mag gaan kyk nie, genoeg sou wees, maar die verhaal neem 'n sinistere wending wanneer 'n regte vuur uitbreek en die gemeenskap Matilda ignoreer terwyl sy doodbrand. Hierdie gebeurtenis betwyfel die geregtigheid van Matilda se straf en vra of die vuur nie 'n vorm van sinnelose moord is nie (Evans, 1994:47). Alhoewel die vuurdood wreed is, lewer dit ook 'n bydrae tot die makabere in die verhaal. Die makabere en die groteske oorvleuel (Thomson, 1972:36). Posy Simmonds het kleur gebruik om die atmosfeer van somberheid, onheil, boosheid, melodrama en makaberheid in haar weergawe weer te gee (Duguid, 1991:19; *Publisher's Weekly*, 1992:20; Rochman, 1992:19). Dit is merkwaardig, want kleur kan selfstandigheid impliseer omdat dit sy eie reëls, onderwerpe en spanning het. Kleur kan die groteske bedoeling van 'n kunswerk benadeel (Kayser, 1963:178)²³.

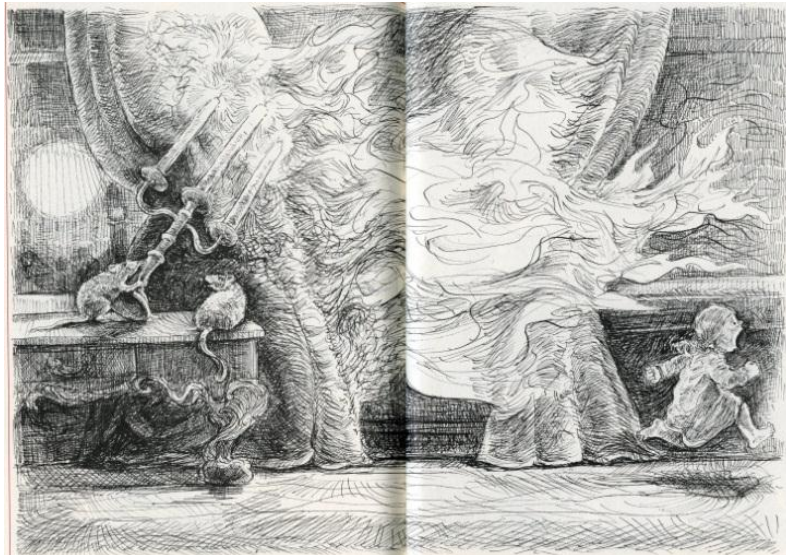
Wat opvallend is in Posy Simmonds en Steven Kellogg se kinderboeke is hulle gebruik van diere-karakters. Die gebruik van diere-karakters in kinderboeke is algemeen, want kinders kan hul vereenselwig met diere maar dit is tog meer toeganklik omdat dit effe verwyder is van hulleself en dus dalk meer komieklik

(Nikolajeva & Scott, 2006:89, 92).²⁴ Posy Simmonds en Steven Kellogg se diere het 'n meer allegoriese en satiriese doel in hulle weergawes (Nikolajeva & Scott, 2006:92). Volgens Wolfgang Kayser is die gebruik van diere in die groteske algemeen. Alhoewel die diere in die groteske bekend is, ervaar die leser gevoelens van vreemdheid en bedreiging omdat die diere anders is as die leser. Nagtelike diere en ongediertes is geskik vir die groteske, want daar

²³ Wat in ag geneem moet word is dat kleur is ook 'n vorm van visuele kommunikasie.

²⁴ "...the animal, is a disguise for a human child" (Nikolajeva & Scott, 2006: 89). Maria Nikolajeva en Carole Scott verduidelik dat, volgens grootmense se perspektief, kinders se gedrag meer ooreenstem met die gedrag van klein diertjies as dié van beskaafde volwassenes (2006:92). In hulle hoofstuk oor karakterisering verduidelik hulle dat die dialoog wat bestaan tussen die protagonis en 'n ander figuur 'n ander dimensie van die protagonis openbaar vir die leser (Nikolajeva & Scott, 2006:81). Simbolies word diere gebruik as 'n voorstelling van menslike karaktereienskappe (O'Connell & Airey, 2006:17). Fabels val ook hieronder, want 'n fabel word verduidelik as 'n verhaal (wat 'n les bevat) waarin diere en objekte van die natuur instaan vir abstrakte konsepte van menslike aksies en ook menslike gedrag bespot word (Anderson, 1972:61; Norton, 1983:198).

word geglo dat sulke diere bese magte besit. Hierdie aspekte word die beste weergegee in Steven Kellogg en Posy Simmonds se weergawes (Kayser, 1963:182). Steven Kellogg toon die unieke verhouding tussen mense en diere en die ongediertes wat die grootste rol in sy prenteboek speel, is rotte (Afbeelding 21) (Lenz, 1987:128). Die rot simboliseer verwoesting in die Westerse kultuur en in Steven Kellogg se boek is hulle die skuldiges wat die brand veroorsaak deur kerse om te stamp (O'Connell & Airey, 2006:239). Die rotte skarrel op elke bladsy rond en infiltreer die huis maar bly buite sig. Matilda se ondergang deur die rotte is ironies, want sy het die rotte in die begin van die verhaal bekendgestel deur die rotte op haar tante se verjaarsdag as 'n poets te gebruik. Dit kan gesê word dat die verhouding tussen Matilda en die rotte die waarheid van die spreekwoord "boontjie kry sy loontjie" versinnebeeld.



Afbeelding 21. Steven Kellogg, *Matilda, who told lies and was burned to death* (1992). Pen en ink (Belloc, 1992:23-24).

Die oorspronklike vermaan-vers was 'n parodie van Victoriaanse morele vermaan-verhale en die drie illustreerders het hul weergawes 'n parodie gemaak van die oorspronklike (Briggs, 1995:170-171; Cech, 2006:135-137, 139-141; Crouch, 1978:6; Evans, 1994:48). Parodie is gepas in die groteske, want parodie en die groteske het 'n inter-afhanklike verhouding (Thomson, 1972:40). Steven Kellogg verkul, herinterpreteer en brei uit op die verhaal deur 'n oorsaak te gee vir die brand en Matilda as 'n stoute donker engel in die lewe hiernamaals te toon (Gilles, 1971:19). Posy Simmonds doen dieselfde as Steven Kellogg deur die oorsaak van die brand te herinterpreteer. Hierteenoor, omskep Edward Gorey sy parodie in 'n surrealistiese, kalm normaliteit (Ross & Wilkin, 1996:61, 97; Street, 1987:102).

Dit is belangrik om te weet wat die groteske is en op watter manier dit sensasie veroorsaak, maar dit is ook noodsaaklik om te weet wat die doel van die groteske is. Dit openbaar die moontlike redes waar hierdie illustreerders die groteske op 'n spesifieke manier wil uitbeeld, watter reaksie hulle van hulle lesers wil uitlok en of hulle geslaagd was, of nie.

3.3.1 Die doel van die groteske

Philip Thompson erken dat die bedoelings van die groteske breed is; dus sal daar na aggressiwiteit en vervreemding, die sielkundige uitwerking, spanning, besluiteloosheid en die spelerige aard van die groteske gekyk word (Thomson, 1972:58-65).

Die skok-effek van die groteske maak dit 'n aggressiewe wapen om doelbewus die lesers te disoriënteer ten einde hulle vanuit hul gebruiklike perspektief na 'n ander te laat beweeg en om vir hulle dan te konfronteer met 'n vreemde perspektief (Thomson, 1972:58). Die vreemdheid maak mense bang, want die wêreld waaraan hulle gewoon is, het nou verander in 'n absurde wêreld (Kayser, 1963:184-185). Hierdie verandering veroorsaak vervreemding omdat die bekende in iets anders, iets botsend en iets ontstellends omskep is (Thomson, 1972:59). Die aggressiwiteit en skok-effek is voordelig vir die kinderlesers van *Matilda*, want dit gee hulle 'n geleentheid om morele en volwasse gesag te bespot (West, 2008: 93). Humor gee kinders ook die geleentheid om die angs van die gruwel te hanteer (Thomson, 1972:60). Die groteske bring verskriklike aspekte na vore, maar maak dit dan sagter met iets humoristies sodat dit dan as 'n vorm van bevryding dien, want die gruwel word gevind, uitgeken en uitgedaag (Kayser, 1963:188; Thomson, 1972:59, 60).

Volwassenes sal die parodie van *Matilda* ook waardeur, want hulle weet dat die wêreld maar vol grys areas het, alhoewel 'n kind met so 'n abstrakte konsep sukkel (Schwarcz, 1982:49). In *Matilda* se illustrasies waar die gemeenskap onnosel²⁵, arrogant, onversoenlik en onwillig is om Matilda te help in haar nood, kan die kind se vertroue in die gemeenskap verwoes word. Daar is ook verwarring tussen geoorloofde en ongeoorloofde geweld. Geoorloofde geweld is dié wat die gemeenskap gewoonlik goedkeur, omdat dit ingespan word om 'n kind se selfvernietigende aard te temper (Tomlinson, 1995:40). Maar in *Matilda* word ongeoorloofde geweld gebruik, omdat sy nóg 'n keer gestraf word nadat sy eintlik reeds klaar gestraf is: sy

²⁵ Hazel Rochman gee die beste beskrywing van *Matilda* se omgewing: "... her world idiotic" (Rochman, 1992:19).

en haar huis word deur 'n brand vernietig nadat sy reeds verbied is om na 'n teaterstuk te gaan kyk (Crouch, 1978:6).

Die drie genoemde kinderboeke bevat 'n paar swak elemente wat voorkom dat hulle hul optimale gruwel-kwaliteit bereik. Posy Simmonds en Steven Kellogg het hulle karakter Matilda geheel en al boos gemaak en van haar 'n ongeloofwaardige karakter gemaak: Steven Kellogg se Matilda is 'n poetsbakker, Posy Simmonds se Matilda is vernietigend en ongevoelig. Edward Gorey se Matilda is onmenslik (Storr, 1976:148). Die onmenslikheid is veroorsaak deurdat daar 'n direkte konfrontasie geskep is tussen Matilda aan die een kant en haar lewenslot aan die ander kant. Volgens Storr kan die noodlot in literatuur twee vorms aanneem: dit kan óf die mag van die natuur óf die bose magte van die gemeenskap wees (1976:148). Hierdie twee vorms word in *Matilda* uitgebeeld as 'n brandende vuur en die gemeenskap se arrogansie. Dit is goed en wel dat humor gebruik is in die verhaal, maar te veel humor kan die gruwelikheid van die verhaal verminder, soos wel gebeur het in Steven Kellogg se weergawe (Storr, 1976:149).

Die illustreerders se prenteboeke bevat baie materiaal wat verwys na die Victoriaanse en Eduardianse tyd (Anderson & Apseloff, 1989:192). Alhoewel dit geskiedkundig korrekte inligting bevat, sal kinders van die 21ste eeu dit dalk moeilik vind om daarmee te identifiseer. Dit laat die vraag ontstaan of die Victoriaanse en Eduardianse tydperke geskik is vir 'n hedendaagse kinderboek wat 'n impak op lesers wil maak. Catherine Storr verduidelik dat die gaping tussen gebeure uit die verlede en die van die teenwoordige tyd te groot is en die graad van gruwelikheid verminder (1976:149).

Fantasie is ook bekend daarvoor dat dit die graad van gruwelikheid verminder en in elke kinderboek is daar daarom 'n bietjie fantasie (Storr, 1976:150). Steven Kellogg en Posy Simmonds se gebruik van diere met menslike eienskappe kan maklik gekoppel word aan fantasie, want die diere het menslike eienskappe en dit vereis dat die kind se verbeelding ingespan word (Nikolajeva & Scott, 2006: 92; Salisbury, 2004: 68). In die groteske moet daar spanning wees tussen die onwerklikheid en die werklikheid, maar in fantasie verstaan die leser dat onwerklikhede wel in die verbeelding moontlik is (Thomson, 1972:23-24).

Aangesien die groteske kompleks en ingewikkeld is, kan lesers op verskillende maniere op die verhaal reageer (Thomson, 1972:26). Lesers kan *Matilda* beskou as 'n swart komedie, 'n louterende intrige of 'n gruwelike tragedie (Thomson 1972: 21, 61, 63). Die illustreerders het daarin geslaag om nuwe perspektiewe te skep in hulle weergawes van *Matilda, who told lies*

and was burned to death en het die absurditeit en abnormaliteit van die verhaal visueel vertoon, maar omdat hulle sekere dele van die storie versag het, het hulle terselfdertyd nie daarin geslaag om Matilda se optimale gruwel-potensiaal te bereik nie (Tomlinson, 1995:41; Thomson, 1972:24-31).²⁶ Die metodes wat in die kinderboeke gebruik word, ondermyn dalk *Matilda* se doel om die lesers te onderrig. Deurdat die gruwel van die vermaan-vers (of enige ander verhaal) visueel uitgebeeld word, gee dit kinders die kans om hul verbeelding te gebruik (Storr, 1972:144). Dit gee hulle ook die kans om hul kennis van die verskil tussen goed en kwaad uit te toets (Storr, 1972:151).

3.4 Ondermynende geslag

Dit sal naïef wees om aan te neem dat die Matilda-karakter net 'n toevallige keuse is vir 'n vermaan-verhaal oor jokkery. Die illustrasies oor hoe sy lyk en die omgewing waarin sy is, skyn asof dit moontlik beplan is op 'n geslag-gestereotipeerde wyse. Om *Matilda* beter te verstaan, moet die kulturele beskawing van die vroulike geslag bestudeer word in die 19de-eeuse Britse samelewing en in hul kinderliteratuur voordat dit visueel geanaliseer kan word in die illustreerders se kinderboeke. Die rede hoekom daar gekyk moet word na die Britse Victoriaanse-Eduardiaanse tydperk, is omdat *Matilda* oorspronklik, en in sommige boeke herinterpreteer en illustreer is in 'n Victoriaanse/Eduardiaanse konteks (Flowers, 1992:20; Gilles, 1971:19 ; *Kirkus reviews*, 1970:18; *Publishers Weekly*, 1992:20; Rochman, 1992:19; .

Jeannette King gee 'n beskrywing van die Victoriaanse vrou se rol en posisie in haar gemeenskap wat daarop dui dat vroue 'n homogene groep is wat verskil van mans en wat duidelik verskillende opvoedkundige behoeftes en sosiale funksies het (2005:13). Onregverdigde oordele is gemaak oor vrouens; vrouens se intelligensie is byvoorbeeld bevraagteken as gevolg van hulle breingrootte en daar is geglo dat vroue se primêre doel voortplanting was, voortspruitend uit hulle groot pelvis (King, 2005:13,14,18). In die Victoriaanse samelewing het sekere mense aan die ideologie geglo dat die vrou se onderdanigheid noodsaaklik was vir die beskerming van die samelewing en dat onvanpaste vroulike gedrag stopgesit moes word (King, 2005:18, 25-27; Nochlin, 1989:6). “Ongedienstige” vroue is uitgesluit uit (veral die hoë klas) die hoofstroom en as “vreemd”

²⁶ Alhoewel gedeeltes van die vers versag of onderbeklemtoon word kan dit veroorsaak dat die impak van die grotesk ander dele van die vers verhoog.

beskou, want hulle het nie voldoen aan die geïdealiseerde geslag-stereotipes nie (Sjoberg & Genter, 2007:7, 9).

Soos wat daar twee afsonderlike sfere²⁷ was vir Victoriaanse vroue en mans, het die kinderliteratuur seuns en meisies as afsonderlike entiteite behandel en die persoonlikheidsverskille tussen manlike en vroulike karakters was duidelik (Davidoff & Hall, 2007:306; Simons, 2009:143). Die seuns-karakters was meestal sterk en aktief, terwyl die meisie-karakters meer onderdanig, huislik en mooi was (Simons, 2009:143). Verhale vir seuns het gefokus op avontuur, diens aan die landsbestuur, wetenskap en sport en het oor die algemeen die uitoefening van “manlikheid” aangespoor (Simons, 2009:144-145). Verhale vir meisies, soos byvoorbeeld *The girls' own paper* (1880-1967), was meer soos huishoudkunde-literatuur en het gekonsentreer op die gesin en die huis. Die meisie-karakters het oor die algemeen meer respek getoon vir gesag en tradisie en dit het nie saak gemaak hoe skroomvallig hierdie karakters was nie, want hulle moes gehoorsaam wees. As die meisie-karakters stout was, is dit net as 'n fase gesien wat ontgroeï moes word (Simons, 2009:145). In Victoriaanse literatuur is daar klem gelê op vroulike vroomheid en vroue moes inderwaarheid die ideaal behou van “die rein vrou” (King, 2005:16; Simons, 2009:148). Volgens King is die Bybelfigure van die maagd Maria en Eva gebruik om twee verskillende soorte vroue uit te beeld, naamlik dié wat “engele” was en dié wat “monsters” was (2005:10).

Eva word geassosieer met die bose en met vroulike ongehoorsaamheid; en haar oortreding in die paradys regverdig outomaties vroue se onderdanigheid aan mans (King, 2005:10). Die karakter Matilda is dalk eerder geskets as 'n Eva as 'n Lilith (Walker, 1983:541-542). Die twee vroue is altwee as “bose vroue” beskou. Hulle was ook altwee vroue van Adam. Lilith was Adam se eerste vrou, maar sy het Adam se seksuele ruheid vervloek, was ongehoorsaam aan God en het gevlug om seksueel te verkeer met demone. Eva is geskep ná Lilith en was 'n

²⁷ Daar was die “publieke” sfeer - die wêreld van werk wat gedomineer is deur mans - en die “private” sfeer - die huis waarin die vrou geplaas is (Davidoff & Hall, 2007:307). Skrywers van gidsboeke het hierdie sfere in sosiale norme verander en dit is so streng toegepas dat dit veroorsaak het dat die huislike lewe as ideaal vir vroue beskou is (Davidoff & Hall, 2007:307). Die sfere word deur Nancy Duncan beskryf as “ideal types” (1996:128). Sy verklaar dat die digotomie van die sfere gebruik is om seksualiteit te reguleer en om die tradisionele patriagale en heteroseksistiese mag te ondersteun (Duncan, 1996:128). Sy verduidelik dat die werking van die sfere nog steeds tot 'n mate in die Britse en Amerikaanse kultuur bestaan (Duncan, 1996:127, 140).

makker vervanging van Lilith (Walker, 1983:541).²⁸ Posy Simmonds se kinderboek vertoon 'n paar negatiewe Westerse simbole en argetipes van Eva (Afbeelding 22-24) (O'Connell & Airey, 2006:67; Ryken, Wilhoit & Longman, 1998:247). Die mees prominente en herhaalde beeld in haar kinderboek is die appel. Die appel in die Westerse simboliek word gesien as die verbode vrug van die Joods-Christelike geloof wat indirek die val van die mens veroorsaak het (O'Connell & Airey, 2006:67, 73, 117). Die drie verskynings van die appel is belangrik, want dit verwys na 'n bose kringloop: die appel op die voorblad is die eerste aanduiding dat 'n sondige daad verrig gaan word. Die appel se tweede verskyning is in Matilda se speelkamer en in hierdie geval is Matilda besig om 'n aaklige plan te beraam en die teenwoordigheid van die appel versterk die vermoede dat iets gaan gebeur. Die appel se derde verskyning is wanneer die regte brand uitbreek en Matilda klaar twee appels geëet het. Die derde appel is die einde en die oplossing van die dubbele konflik tussen Matilda en die gemeenskap (Cooper, 1978:114; Kenner, 2006:19). Wat opvallend is, is dat sommige van die appels vanaf die voorblad en deur die verhaal klaar geëet is, en dit verwys na die Engelse gesegde: "Forbidden fruit is sweet" (dinge wat verbode is, is begeerlik) (Uys, 2000:97). In hierdie geval geniet Matilda haar verbode dade van jokkery en poetsbakkery, en sy sal aanhou met hierdie sonde totdat iets gebeur om haar stop te sit.



Afbeelding 22-24. Posy Simmonds, *Matilda, who told such dreadful lies...* (1991). Vermoedelik waterverf, kryt, potlood & pen (Belloc, 1991: voorblad, 3, 16).

Die maagd Maria is die mitiese teenoorgestelde van Eva, want die maagd Maria verteenwoordig die beliggaming van gehoorsaamheid aan God en die bevrydiging van die

²⁸ Aangesien die karakter Matilda meer 'n kinderfiguur is as 'n vrou in die vers is sy meer ooreengestem met Eva as Lilith. Lilith se rebelse en wild karaktereienskappe stem ooreen met die van Matilda, maar die feit dat Matilda omring is met simbole verwant met Eva (bv. die appels in Posy Simmonds se weergawe) maak dit net meer sin dat sy beskou word as 'n Eva-figuur).

versoeking van die vlees (King, 2005:10). Sy is die perfekte vrou, want sy is die moeder van Jesus en sy verpersoonlik moederlike gedagtes, menslike goedheid en stille nederigheid (King, 2005:10; Walker, 1983:607). Edward Gorey se Matilda-karakter se voorkoms besit daardie Maria-eienskappe, want die karakter het 'n onskuldige houding en die vredevolle voorkoms van 'n heilige. Alhoewel haar voorkoms so kalm is, is dit net 'n sluwe vermomming van die Eva binne-in hierdie karakter. Hierdie verklaring mag 'n bietjie vergesog klink, maar die Matilda-karakter en haar vuurdood veroorsaak dat Matilda meer en meer as 'n heks-figuur uitgebeeld word. Die verskeie visuele eienskappe wat die illustreerders gebruik om hulle Matilda-karakters uit te beeld, kan haar maklik klassifiseer as 'n heks. Steven Kellogg se Matilda het sproete, of die Engelse “witch marks” wat mense gebruik het om “hekses” mee uit te ken (Walker, 1983:1079).

Posy Simmonds se Matilda word gekernmerk deur haar los, deurmekaar hare en dit kan haar ook moontlik verbind met hekserij, want in Europa was daar die geloof dat hekses se los hare storms kon beheer en verwoesting veroorsaak (Walker, 1983:368). Matilda se hare kan ook 'n simbool van wanorde wees net soos Vuil Piet se hare in *Struwwelpeter* (Lerer, 2008:289-290; Zipes, 2001:157). In Steven Kellogg en Posy Simmonds se prenteboeke het albei Matildas ook hekses-helpers (Afbeelding 25-26). In Steven Kellogg se weergawe besit Matilda 'n swart kraai wat 'n groot bydrae lewer tot die kinderboek. Eerstens word 'n kraai gewoonlik geassosieer met 'n hekses-helper in Westerse mites (veral in kinderboeke), tweedens is dit gesien as 'n voël van onheil wat die dood kon voorspel, en derdens gee die troeteldier-kraai 'n dieper insig in Matilda se donker karakter, want die kraai volg Matilda orals en neem ook deel aan haar stoute aktiwiteite en opvattinge (Schwarcz, 1991:9; O'Connell & Airey, 2006:153, 178, 181; Walker, 1983:191-192, 847). Wat ironies is van die kraai is dat dit bekend is as 'n voël met voorgevoel, maar dit kon nie vooruitsien dat Matilda gaan doodbrand nie (Afbeelding 25) (O'Connell & Airey, 2006:153, 181). Posy Simmonds se Matilda het ook 'n metgesel, 'n mopshond (Afbeelding 21). Honde word ook dikwels gesien as hekses-helpers en is gewoonlik simbolies vir loyaliteit, maar in hierdie weergawe kan die mopshond se loyaliteit bevraagteken word, want die hond het die sigaar verskuif en die brand veroorsaak (Afbeelding 11 & 26) (Duguid, 1991:19; Walker, 1983:240, 244). Die hond is nie 'n weerspieëling van Matilda se karakter nie, maar 'n verdrietige bystander, 'n moontlike bedrieër en laastens 'n toevallige “held” wat die brand oorleef (Duguid, 1991:19).



Afbeelding 25 (links). Steven Kellogg, *Matilda, who told lies and was burned to death* (1992). Pen en ink (Belloc, 1992:20).

Afbeelding 26 (regs). Posy Simmonds, *Matilda, who told such dreadful lies...* (1991). Vermoedelik waterverf, kryt, potlood en pen (Belloc, 1991:20).

In Edward Gorey en Posy Simmonds se weergawes kyk 'n paar mans met afguns na Matilda (Afbeelding 27-28). Daar is baie verklarings oor die visuele uitbeelding en stereotipering van die vrou, maar bekende idees van veral John Berger en Laura Mulvey is van toepassing op die uitbeelding van Matilda. John Berger verklaar: “Men act and women appear” (1972:47). Hy verduidelik dat die vrou se eie-ek verdeel is in twee. Eerstens moet sy gedurig na haarself kyk en 'n beeld van haarself in haar gedagtes dra, maak nie saak wat sy doen nie. Tweedens moet sy die rolle van die een wat waarneem en die een wat waargeneem word speel. Sy moet gedurig haarself dophou, want hoe sy voor mans en die publiek lyk, is baie belangrik (Berger, 1972:46). In terme van die manlike blik of “male gaze” sê Berger dat mans ook na vroue kyk, maar dat vroue se indruk of beeld van hulself afkomstig is van die vroue wat kyk hoe na hulle gekyk word (1972:47). Dus, volgens Berger, word vroulikheid geëvalueer in terme van die visuele vertoon van vroulikheid, en dat 'n vrou as gevolg van hierdie verskynsel “'n objek van visie, 'n vertoning” word (1972:47).²⁹ Die illustreerders het met die Matilda-karakter se vroulikheid of met die ondermyning daarvan gespeel. Edward Gorey se Matilda is die passiefste meisie, want haar liggaamstaal, houding, gesigsuitdrukking en gedrag is rustig. Sy uitbeelding van haar onderhou haar vroulikheid, want sy word as fyn, skoon, stil en “goedgemanierd” uitgebeeld. Kellogg se Matilda, weer, is 'n aktiewe meisie en bak verskillende poetse. Anders as by die ander Matildas, is jokkery nie haar enigste wandaad

²⁹ “Thus she turns herself into an object-and most particularly an object of vision: a sight” (Berger, 1972:47).

nie, want sy het ook rotte in haar tannie se koek gesit, lekkers gesteel, 'n koekiepot gebreek en laastens as 'n donker engel 'n reënbui laat uitbreek oor haar tannie en 'n ander man. Posy Simmonds se Matilda is uitgesproke in ander mense se verteenwoordigheid en skelm wanneer sy op haar eie is. Sy is slegs by twee geleenthede passief: wanneer sy stil op die voorblad sit met haar handjies gevou - dieselfde handvouery as Edward Gorey se Matilda en wanneer sy 'n strikkie aan het sodat sy teater toe kan gaan.

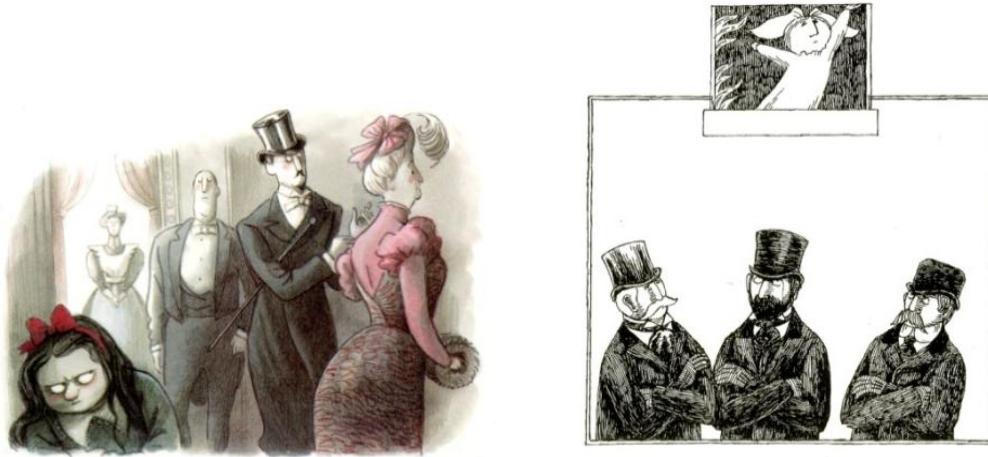
Wat al drie Matilda-karakters reggekry het in die drie weergawes is om alle aandag op hulle te vestig en te veroorsaak dat mense hulle raaksien. Dit is interessant as gevolg van die feit dat meisie-karakters van die Victoriaanse-Eduardiaanse tydperk meestal net deel van die agtergrond was en afhanklik was van mans om hul te lei (Ernst, 1995:67).

Laura Mulvey verduidelik die rolle van die “aktiewe man en die passiewe vrou” in terme van die populêre verteenwoordiging van gender in die visuele media (2009:19).³⁰ Sy verduidelik dat die (geïdealiseerde) passiewe vrou twee rolle moet speel. Eerstens moet sy 'n vertoner wees, want sy word bekyk en vertoon terselfdertyd; tweedens is sy 'n seksuele objek of “erotiese skouspel” wat hierdie gekykery moet stimuleer, dit aan die manlike begeerte moet aanbied en ook hierdie begeerte opvolg (Mulvey, 2009:19). Die aktiewe man se “manlike starende blik” projekteer sy fantasie op die vroulike figuur en die vrou moet haar daarvolgens stileer - hieruit kom haar vertoner-rol (Mulvey, 2009:19). Die Matilda-karakter is te jonk om as 'n seksuele voorwerp uitgebeeld te word maar meisie karakters word dikwels uitgebeeld as “visuele plesier”. Met ander woorde, hulle is passief en dekoratief eerder as aktief betrokke in die narratief. Matilda is nie 'n voorbeeld van “visuele plesier” nie, want sy volg nie die korrekte gedragskode om 'n goeie visuele indruk te kan maak nie (Mulvey, 2009: 19). Die mees opvallende “oortreding” van die kode is dat Matilda nie pienk dra in een van die drie geïllustreerde weergawes nie. Posy Simmonds is die enigste een wat kleur gebruik en deur nie pienk in Matilda se kleredrag te gebruik nie, dra sy by tot die hoofkarakter se ondermyning van 20ste en 21ste eeuse sienings van vroulikheid en jong meisies. Meisies (fiksie of nie) wat pienk dra, simboliseer gewoonlik dat die meisiejare 'n tydperk van onskuld, oulikheid en passiwiteit is, en daarom dien die afwesigheid van dié kleur by Matilda as beklemtoning van die feit dat sy teenstrydig met die stereotipe en die ideaal van vroulikheid

³⁰ Hierdie paring van aktief/passief gaan gepaard met ander stereotipiese geslags-georiënteerde binêre teenoorgesteldes soos publiek/privaat en rasioneel/emosioneel.

uitgebeeld word (McKinnon, 2008:473). Hierdie subtiele semiotiese kode dui ook op haar aktiewe (eerder as passiewe) rol binne die narratief.

Wat gender verteenwoordiging betref, projekteer die “manlike” volgens Schur nie net fantasie op die vrou nie, maar ook vrees vir vrouens, want vir hulle dui die vrou op iets wat ’n onvoorspelbare aard het, wat geheimsinnig is, kragtig is en laastens iets is wat hulle nie is nie (Schur, 1984:46, 47). As gevolg daarvan is gelykheid vir vroue op ’n verteenwoordigende (of “representational”) vlak onmoontlik, want dit word beskou as ’n gevaar vir manlike hegemonie. Die normatiewe onderhou van geslagstereotipes dien die doel (weereens binne ’n verteenwoordigende kultuur) om morele, sosiale en sielkundige “grense” te bewaar (Schur, 1984:47). Daar word klem gelê op die feit dat manlike sosiale dominansie en hegenomie vroulike afwyking en onderdanigheid benodig (Schur, 1984:47). As daar ’n verandering plaasvind in die balans, beïnvloed dit die idee van “manlikheid” en “vroulikheid” (Schur, 1984:47). Wanneer die idee van “vroulikheid” verander, verander en bedreig dit ook die idee van “manlikheid” (Schur, 1984:47). Die manlike karakters wat streng na Matilda kyk terwyl sy doodbrand, ondersteun Andrea Dworkin se verklaring dat “How badder she is, the better he is”, want Dworkin beweer dat mans net kragtig voel as vrouens sterk met hulle gekontrasteer word (Schur, 1984:47). Matilda pas nie in die beeld van vroulikheid wat John Berger en Laura Mulvey beskryf nie, want sy “reguleer” haarself nie in die teenwoordigheid van die publiek en die mans nie. Matilda is haar eie “vertoner” wat haar dade in haar eie belang doen en dit geniet. John Berger verduidelik dat ’n vrou haar teenwoordigheid die hele tyd reguleer teen wat toelaatbaar is en wat nie toelaatbaar is nie; en in haar dade en optrede word ook gedurig gelees hoe sy gehanteer wil word (1972:47). As dit die geval is, dan is dit as gevolg van Matilda se ongehoorsaamheid dat sy deur die mans en die publiek met afguns hanteer word en sodoende gestraf word. As daar fyn en deeglik gekyk word na die verskillende *Matilda*-weergawes, kan daar egter ook ander norme gesien word wat Matilda oortree.



Afbeelding 27 (links). Posy Simmonds, *Matilda, who told such dreadful lies...* (1991). Vermoedelik waterverf, kryt, potlood en pen (Belloc, 1991:15).

Afbeelding 28 (regs). Edward Gorey, *Matilda* (2002). Pen en ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:24).

Die Matilda in die Posy Simmonds-weergawe word deur Hazel Rochman as “an ugly brat” beskryf (1992:190). Figuurlik kan dit verwys na Matilda se aaklige gedrag, maar dit kan ook letterlik gesien word in haar voorkoms. Om Matilda as ’n ondermynende dogter te beskou, moet Matilda so visueel onaangenaam as moontlik gemaak word en om dit te bereik, is sekere aspekte van haar onvroulik gemaak. Dit is duidelik dat sy vroulik is, want sy dra ’n rok³¹ en ’n strik in haar lang hare en speel met speelgoed wat geassosieer word met meisies, maar haar houding het “manlike” eienskappe (Sjoberg & Gentry, 2007:7; Schur, 1984:55). Die stereotipering van die eienskappe van die vrou behels dat ’n vrou van nature koesterend

³¹ Posy Simmonds se uitbeelding van Matilda wat ’n blou rok dra is histories korrek. Volgens Cordelia Fine is die “Pink-blue labeling” van kleredrag - blou is vir seuns en pienk is vir meisies - ’n onlangse verskynsel wat na die middel van die 20ste eeu ontstaan het (2011:207). Voor daardie tyd was dit aanvaarbaar vir jong seuns om pienk te dra en vir meisies om blou kleredrag te dra. Pienk is gekoppel aan die kleur rooi; en het dapperheid en geesdrif gesimboliseer. Meisies het blou gedra want dit is gesien as fyn en delikaat; en het geloof en trou gesimboliseer (Fine, 2011:208). Matilda dra glad nie pienk nie, maar ’n rooi belt en ’n rooi strikkie. Pienk word gesien op sekere geboue, sekere vroue, kamers, mense se wange (insluitend Matilda) en laastens haar tannie. Daar is nie sekerheid of die afwesigheid van pienk Simmond se keuse was of dié van haar uitgewer nie. Wat afgelei kan word, is dat Matilda rooi dra as ’n manier om krag en vasbeslotenheid te toon en nie pienk om haarself te toon as ’n ‘onskuldige en soet’ meisiekind nie en dat kontemporêre lesers die kleurskema so sal ‘lees’ (Fine, 2011:208; McKinnon, 2008:473).

moet wees: hartlik, ondersteunend, emosioneel, sensitief en huislik (Sjoberg & Gentry, 2007:7; Schur, 1984:55).

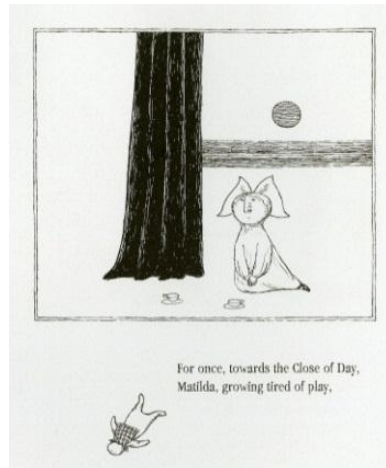


Afbeelding 29. Posy Simmonds, *Matilda, who told such dreadful lies...* (1991). Vermoedelijk waterverf, kryt, potloodt en pen (Belloc, 1991:3).

In die speelskamer van Posy Simmonds se weergawe toon Matilda se verwaarloosde speelgoed haar onverantwoordelikheid en dat sy nie koesterend is nie. Daar is 'n chemie-stel wat gevaarlik binne-in die kamer kook, verf is oop gelos en is op 'n stapel boeke geplaas, en daar is 'n soort klei-voodoo-pop op 'n werktafel wat spelde in sy rug het (Afbeelding 29) (O'Connell & Airey, 2006:220). Poppe dien as 'n geslagsentiteit wat jong meisies help met hulle oorgang na vrouwees en word as 'n leermiddel gebruik om te leer hoe om kinders groot te maak (Ashwell & Langton, 2011:136-137; Eagly & Mitchell, 2004:194; Valian, 1999:35). 'n Voodoo-pop is in kontras daarmee, want as gereedskap vir hekserij of towery word dit gebruik om mense mee te benadeel en dit beklemtoon dus Matilda se hartelose houding. Daar kan gevra word of Posy Simmonds se uitbeelding van geslagsondermyning deur die karakter van Matilda dalk meer openlik is omdat sy 'n vrou is. Daar is ook die moontlikheid dat haar hoofkarakter se uitbeelding satiries is.³² Posy Simmonds se beroep is eintlik dié van 'n visuele satirikus en daar is al opgemerk dat haar skryfwerk, selfs vir kinderboeke, 'n ligte vorm van satire is (*Simmonds's satirical touch* 2002). In die geval van die *Matilda* is die hoofkarakter die een wat gesaritiseer word, want haar wandade en swakhede word uitgelig (*Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* 1965. Sv. 'satire'). Dit is moontlik dat sy die

³²Satire word soos volg verklaar: “Letterkundige geskrif waarin menslike of individuele swakhede, dwaashede, ondeugde, wantoestande of tekortkominge bespotlik voorgestel word, soms met die bedoeling om tot verbetering aan te spoor.”(Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal, 1965. S.v. ‘satire’).

stereotipiese stoute meisekind uitbeeld net soos die ander illustreerders, maar haar uitbeelding van Matilda is tog anders as dié van die ander: Haar Matilda is meer oortuigend en verstaanbaar subversief in haar geslagsrol. Haar rebelsheid voel amper polities van aard... asof sy rebelleer teen meisie-wees.



Afbeelding 30. Edward Gorey, *Matilda* (2002). Pen en ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:24).

Die pop in Edward Gorey se *Matilda* het moontlik 'n soortgelyke doel (Afbeelding 30). Die pop val in 'n leë ruimte weg van Matilda af en gee haar 'n geleentheid om kwaad uit te dink. Die gebeurtenis bied twee moontlikhede. Dit is moontlik dat sy eenvoudig haar eie pop weggestamp het of dat die noodlot die pop buite Matilda se bereik laat val het en dus veroorsaak dat sy nou iets anders soek om te doen. In beide gevalle voel dit asof die verlore pop haar rebelse geaardheid verteenwoordig, veral in terme van haar weersin teen die voorspelbare soort meisie-kind wees. Steven Kellogg se Matilda besit nie eintlik speelgoed nie, maar haar voorwerp van vermaak is 'n leesboek met 'n skedel op die voorblad, weer eens 'n simbool wat tipies met seunskinders geassosieer is (Afbeelding 31) (Gilles, 1971:19).³³ Sommige rekwisiete in Posy Simmonds se illustrasies van Matilda se speelkamer bevat voorspellings. Speelkaarte simboliseer kansspel, die verwaarlosing dui daarop dat sy met haar

³³ Die skedel is 'n simbool van seerowery in die Westerse kultuur (O'Connell & Airey, 2006:242). In die middel van die 19de eeu was seerowers in kinderliteratuur 'n vorm van 'manlikheid' (Simons, 2009:145). As Matilda 'n seerowerboek lees, is dit nog 'n visuele verwysing na Matilda se rebelse houding. Die skedel kan ook voorspelling wees van haar komende dood aangesien die skedel ook die dood simboliseer (O'Connell & Airey, 2006:242).

lewe speel, en die skildery op die esel is dié van 'n huisie voor 'n bloedrooi agtergrond, wat indirek na 'n brand of gevaar verwys (O'Connell & Airey, 2006:212, 167, 114, 84-85).



Afbeelding 31. Steven Kellogg, , *Matilda, who told lies and was burned to death*. (1992). Pen en ink (Belloc, 1992:20)

Schur noem dat vroue in die uitbeelding van die vrou en haar “vroulikheid” sekere normes en stereotipes in taal en interaksie moet volg en hulle dus soos dames moet gedra (Schur, 1984:54-58). Hulle taal moet beleefd wees, minder beslis wees as dié van mans, op 'n vraende noot eindig en bywoorde bevat en beskrywend wees (Schur, 1984:59). Vrouens (of meisie kinders) was veronderstel om sonder uitsondering in hulle verhoudings met mans ondersteunend en eerbiedig te wees en om selfs stil te bly wanneer iets belangriks bespreek word (Schur, 1984:59). Alhoewel sy nie regtig met woorde nie, maar hoofsaaklik met lyftaal “praat”, is Posy Simmonds en Steven Kellogg se Matilda-karakter “uitgesproke”, beslis en onbeskof in ander mense se teenwoordigheid.

Die vuur wat Matilda doodbrand, kan 'n visuele uitbeelding wees van die hellevuur wat Matilda straf vir haar sonde. Dit kan ook bydra tot die verwysing na hekse, want hekse is op brandstapels doodgebrand (Walker, 1983:1078). Vuur in die Christelike geloof is dikwels simbolies van die waarheid; dit brand sonde of onreinheid weg totdat net God se waarheid oorbly (O'Connell & Airey, 2006:200-201). So gesien, is die doel van die brand in *Matilda* dus om Matilda te reinig en uiteindelik weg te brand, sodat sy nie meer 'n voorbeeld kan wees van “oneerbiedige vroulikheid” nie.

3.5. Samevatting

Dit is moontlik dat hierdie vermaan-vers nie net 'n waarskuwing is vir kinders wat jok nie, maar moontlik ook 'n waarskuwing teen jong vrouens wat hulle nie aan die norm onderwerp nie. Dit is onduidelik of Hilaire Belloc die boodskap doelbewus of onbewustelik so geskep het in sy vers. Die illustreerders het elk 'n Matilda-karakter met hulle eie doeleindes en vanuit hul eie verbeeldingsryk geskep en haar uniek oorgedra in hulle weergawes. Uiteindelik moet die leser self besluit wat hy of sy oor die noodlot van Matilda dink. Die leser kan besluit of die straf reg was en of dit 'n onnodige moord was wat pas by die misdaad nie (Evans, 1994:47). Die illustreerders het *Matilda, who told lies and was burned to death* op hulle eie kreatiewe wyse visueel herinterpreteer. Hulle het die vorm en die ondermyning, die groteske en die sensasionele en Matilda as 'n ondermyning van stereotipe sienings van vroulike geslag in hulle illustrasies uitgebeeld. Hierdie weergawes het die genre van vermaan-verhaal tot 'n mate gebruik om Matilda se straf te regverdig (op 'n satieriese wyse), maar in my weergawe word Matilda se voorkoms en omstandighede teen haar gebruik en sy word uitgebeeld as 'n onskuldige sondebok wat vasgevang is in 'n bose sameswering.

Hoofstuk 4: 'n Tematiese analise van my eie weergawe van *Matilda, who told lies and was burned to death*

4.1 Inleiding

Die drie illustreerders het die vermaan-verhaal se hoofkarakter Matilda geïllustreer as 'n stoute meisiekind. Dit is verstaanbaar dat hierdie illustreerders dit op hierdie manier benader het, want die karakter se sinistere streek voldoen aan die vermaan-verhaal se oorspronklike opvoedkundige funksie (Tatar, 1993:8; Valk, 2008:170; Zipes, 2001:151, 153). In vergelyking met die Matilda-karakters in Posy Simmonds, Steven Kellogg en Edward Gorey se werk is my Matilda 'n onskuldige karakter wat al van die begin van die verhaal af veroordeel word. My weergawe is 'n parodie, en die fokus van hierdie vermaan-verhaal word verskuif van Matilda se “wangedrag” na die gemeenskap se eienaardige siening of gedrag teenoor “wanaangepaste” vroue of meisies. In hierdie hoofstuk gaan dieselfde fomaat gevolg word as in die vorige hoofstuk. Eerstens bespreek ek vorm en ondermyning, daarna die groteske en die sensasie en laastens gaan my Matilda-karakter as 'n voorbeeld van die ondermyning van geslag bespreek word.

Ek het altyd belangstelling gehad vir vermaan-verhale, maar ek het eers in aanraking gekom met Hilaire Belloc se digbundel in 2011. Ek het belanggestel in vermaan-verhale wat se geskrewe inhoud wreed van aard is en ek was ook geïntreseed in die manier waarop hierdie genre gebruik maak van gruwel om vir kinders 'n les te leer. Vermaan-verhale besit 'n sterk uitdrukking en versagting van die geskrewe en visuele teks van vermaan-verhale sal geen impak op die leser maak nie want die inhoud sal te vervelig wees om die leser se aandag te hou (Steig, 1983:191; Tomlinson, 1995:41). Sommige vermaan-verhale se vertelkuns is opwindend maar ongelukkig is die illustrasies somtyds nie baie treffend nie. Ek het besluit om oor *Matilda* navorsing te doen omdat die ou vers oorvertel is deur drie verskillende illustreerders in drie verskillende prenteboeke en die hoofkarakter is 'n meisie wat ander studielede geopen het. Hierdie drie illustreerders het hierdie spesifieke verhaal en hoofkarakter meer ingewikkeld gemaak en dit meer diepte skenk. Dit was belangrik om te sien of hulle die oorspronklike inhoud van die vers behou of versag het. Ek het die grusame inhoud van die vers behou en selfs bevorder om 'n nuwe siening te skep in my weergawe van die vers. Ek het die oorspronklike les, onderwerpe, karakters en omgewing so grotesk gemaak in my weergawe met verskillende mediums (ink, pen en linoleumdruk) dat dit die ouderwetse vers maklik in die 21ste eeu laat inpas waar hoë vorm van gruwelikheid en beoefening van

verskeie mediums 'n norm is. Die gebruik van gemengde mediums dien 'n dubbele funksie: dit het 'n samewerkende verhouding en 'n botsende verhouding. Van ver af lyk die verskillende mediums so na aanmekaar dat dit gemaklik in mekaar in vloei, maar as 'n toeskouer van nader af die illustrasies bekyk is die verskille duidelik en dus verleen dit 'n kontrasterende aard aan die prente. Hierdie gemengde medium ondersteun die narratiewe spanning wat in my weergawe ontstaan. My weergawe is geskik vir kinders en volwassenes. Alhoewel my *Matilda, who told lies?* die lesing van morele boeke tussen ouer en kind bevraagteken kan volwassenes my boek waardeur as 'n parodie en kunswerk; en die kinders kan visueel gestimuleer word deur die kleurvolle illustrasies.

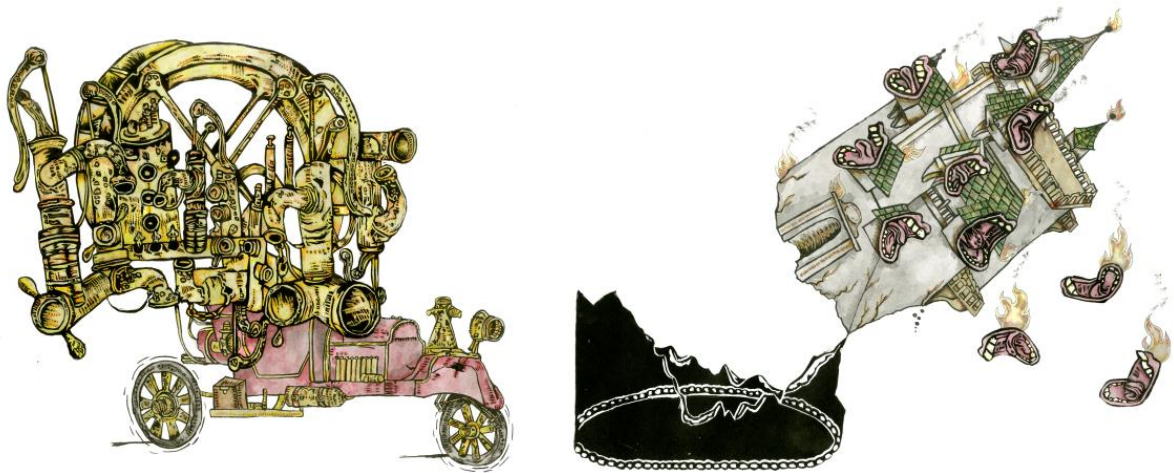
4.2 Vorm en ondermyning in my weergawe van *Matilda*

My belangstelling in die vermaan-verhaal in die algemeen en *Matilda* in die besonder het my aangespoor om my eie weergawe van *Matilda* in my eie styl te skep. Ek bied 'n nuwe interpretasie aan wat verskil van die ander illustreerders van hierdie verhaal se letterlike uitbeelding. Ek is veral beïndruk met Posy Simmonds se uitbeelding van die Victoriaanse/Eduardiaanse klerestyl, omgewing en voorwerpe. Hieruit het ek dus inspirasie geput vir my eie werk oor hoe my hoofkarakter moet lyk en wat Matilda moet dra. Ek het hierdie Victoriaanse/Eduardiaanse omgewing tydperk gekies, want dit het ryk sosiale en kulturele visuele onderwerpe bevat wat duidelik taboe sou gewees het in 'n gewone kinderboek.

Die tipe medium en die manier hoe dit toegepas word, is van belang. Ek moes die kleure so reguleer dat dit nie te helder voorkom nie, maar 'n donker, skadu-agtige voorkoms het. Hierdie somberheid verwys ook na die vuil omgewing van die industriële 19de-eeuse Londen en metafores na die outydse norme wat elke karakter se lewe infiltreer. Hierdie soort kleurgebruik het ook 'n nadeel, want die kleure kom modderig voor en laat die illustrasies dalk te vuil lyk.

Twee verskillende mediums is gebruik vir die verskeidenheid van lynwerk: 'n pen en 'n penseel (dun kwassie). Die meeste van die buitelyne bestaan uit penseel-lyne en die inhoud van die getekende vorm bestaan uit kleiner en fyner penlyne om volume te skep. Die oormatige lynwerk beklemtoon die oorweldigende aard van die Victoriaanse vroueklere, want dit verswelg eintlik die vroulike karakters. Sekere illustrasies bestaan uit 'n enkele voorwerp wat 'n Victoriaanse saak uitlig, soos byvoorbeeld die dwangbaadjie en die gekorsette poppie wat as metafore dien van oordrewe beheer oor die vroulike. Wit

agtergronde plaas klem op individue en individuele voorwerpe. Dit is waar dat Scot McCloud vertel dat agtergronde die omgewing is waarin karakters bestaan, maar in my geval is die voorwerpe belangriker as die karakters op sigself (2006: 178). Moeite is gedoen met die karakters se kleredrag en die voorwerpe wat in die boek geplaas is om visueel te vertel in watter eeu die storie afspeel. Die karakters en voorwerpe in my weergawe dien nie as agtergrond nie, maar vertel die storie.³⁴



Afbeelding 32 en 33. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen, ink en linodruk, 297 mm x 420 mm.

Linoleumdruk word gebruik om 'n mengelmoes voorwerpe te maak soos byvoorbeeld die brandweerwa en die vallende huis (Afbeelding 32 & 33). Die linoleumdruk en my inktekening bied 'n speling van lyne en is soortgelyk in skerpheid en detail (Desmet & Anderson, 2000:69; Hughes & Vernon-Morris: 2008:195). Die linoleum het ek so in 'n mate gekerf dat dit ink-lyn-tekeninge na-aap (Grabowski & Fick, 2009:84). Daar is 'n speling tussen die donker dik lyne van die linoleum en die ligte dun ink en pen lyne. Alhoewel die twee verskillende mediums goed met mekaar werk, kan hulle ook botsend wees weens die manier hoe hulle hul merk op die papieroppervlakte laat.³⁵ Dit veroorsaak dat die lino-

³⁴ Die illustrasies bevat baie sterk visuele elemente en kan op hul eie staan as afsonderlike kunswerke. As gevolg van hierdie kwaliteite kan hierdie vermaan-vers ook ontwikkel word in 'n ander boek wat meer konseptueel van aard is.

³⁵ My inktekening word gevorm met penne en kwasse. Hierdie soort illustrasie-skepping is 'n direkte proses waar ek met my hand werk en kwasse en penne gebruik. Linoleumdrukwerk is 'n "relief print" – 'n drukproses waar ink op 'n oppervlakte gerol word en hierdie ink oppervlakte op 'n ander oppervlak gedruk word (in hierdie geval op papier). Hierdie vorm van illustrasie is indirek, want die prent word gemaak deur 'n linoleum-oppervlak en nie met my hand nie (Grabowski & Fick, 2009:75).

voorwerpe in my tekeninge uitstaan en die oog vang en dit is taamlik moeilik om hulle te laat saamsmelt met die ink-tekeninge. Die botsing skep 'n gevoel van spanning en ongemak. Alhoewel die lino-voorwerpe ook gevul is met gekleurde ink, versag dit nie hulle prominensie nie. Albei dra by tot die aggressiwiteit van die illustrasies. Dit korreleer ook met die groteske en die sensasie van die illustrasies.

4.3 Die groteske en sensasie

'n Gevoel van die groteske word dikwels in die visuele kunste geskep deur 'n figuur met 'n ander figuur of voorwerp te laat ineensmelt (Carroll, 2003:296). Hierdie tegniek word gebruik in die brandende vallende huis waarvan die vensters bestaan uit gillende monde (Afbeelding 33). Die gebou kan as grotesk gesien word, want dit is 'n nie-lewende struktuur wat biologiese elemente (die monde) bevat (Carroll, 2003:297). Wat die groteske eintlik hier doen, is om die ineengesmelte figuur te gebruik om die leser se verwagtinge van "natuurlike" en voorspelbare konsepte en norme te versteur (Carroll, 2003:297). Die beelde veroorsaak 'n gevoel van uitsluiting. Alledaagse figure soos byvoorbeeld 'n brandweerwa en huis is getransformeer in iets vreemds. Die groteske is geskep deurdat bekende alledaagse voorwerpe waarin mense hul vertrouwe plaas, te verwring (Thomson, 1972:59).

Daar is 'n gevoel van gevaar en onsekerheid vir die jong meisies in my weergawe. Hier is 'n sameswering van dokters wat op die uitkyk is vir jong dames en meisies wat nie volgens die norm optree nie. Hierdie geheime observasies van die samesweerders en die feit dat Matilda onskuldig is, veroorsaak 'n moontlik gevoel van paranoia en wantroue in die leser.

Ander verwysings na die groteske sluit in Matilda se onaantreklikheid, 'n paar gewillige en onwillige martel apparate, die dokters met hul grys pakke en glurende oë, Matilda se tannie se gewillige mutilasie van haar liggaam en die gemeenskap se gewilligheid om die dokters te gehoorsaam en afkeer van Matilda.

Matilda se onaantreklikheid word as grotesk gesien, omdat haar voorkoms 'n oortreding en ondermyning van die Westerse perspektief van "skoonheid" is (Carroll, 2003:296; Connelly, 2003:1, 5). Die Matilda-karakter se voorkoms pas nie in die meisie-stereotipe van sommige prenteboeke nie, want sy word nie uitgebeeld as "oulik" nie.

Hierdie verhaal bied nie direkte verklarings nie, maar vertoon surrealistiese beelde van martelingsapparate, soos byvoorbeeld die dwangbaadjie, korset en breidel (Federici, 2004:101). Daar word van die leser verwag om sy/haar verbeelding te gebruik ten opsigte van

die funksie en lydingspotensiaal van die afsonderlike beelde. Die feit dat die appaarte realisties en histories korrek uitgebeeld word, vererger die groteskheid in die verhaal, want daar is 'n strydigheid tussen ongeloof en feite (Thomson, 1972:24).



Afbeelding 34 & 35. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen en ink, 297 mm x 420mm.

Die korset en die hoepelrok is voorbeelde van uiterste liggaamlike stremming en is in die Victoriaanse era beskou as nodige en gewillige marteling vir sosiale stand en seksuele aantreklikheid (Cunnington, 1981:98-100; Steele & Gau, 2010:165-166; Summers, 2001:9-10, 122). Die breidel is ook 'n apparaat van stremming, maar word deur 'n aanklaer gebruik om 'n vrou mee te straf; dit is dus 'n voorbeeld van onwillige marteling (Federici, 2004:101; Pettifer, 1992:132). Silvia Federici verduidelik dat die breidel (wat in die 17de, 18de en die eerste helfde van die 19de eeu gebruik is) 'n apparaat is wat gebruik is om vroue te straf wat 'n skerp tong het (2004:101; Pettifer, 1992:132). Hierdie straf is ondersteun deur die argument dat die vrou se tong 'n instrument van ongehoorsaamheid is (Afbeelding 35) (Federici, 2004:101). Matilda se breidel is egter meer komies, want dit lyk meer soos 'n dekoratiewe voëlhok en die onsekerheid van die leser ten opsigte van die objekt dra by tot 'n gevoel van ongemak (Afbeelding 43) (Federici, 2004:101).



Afbeelding 36. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen, ink en linodruk, 297 mm x 420 mm.

Aan die einde van die storie het Matilda gesterf in 'n brand wat gestig is deur die dokters, samesweerders wat hulself vermom het as ram-monsters (Afbeelding 36). In plaas daarvan dat daar oor haar dood gerou word, word sy deur die gemeenskap verwerp, want niemand het opgedaag om haar te help nie en die dokters is uiters oneerbiedig teenoor haar oorskot (Afbeelding 37).



Afbeelding 37. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen, ink en linodruk, 297 mm x 420 mm.

Die dokters gebruik haar oorskot vir hul eksperimente en wetenskaplike studies en plaas selfs haar kop in 'n glasfles asof sy 'n frats is. Ek baseer hierdie slot op die feit dat die studie van anatomie in die 18de en die 19de eeu gehelp het om die velde van genetika, biochemie,

fisiologie en antropologie in die Westerse wêreld te bevorder (Marsh, 2003:121).³⁶ In hierdie wetenskaplike waarnemings in my verhaal lê my visuele metafoor vir die man se ondersoek na die misterie van die vrou wat hulle nie kon verstaan of beheer nie (Schur, 1984:46-47). In hierdie geval het hulle Matilda nie verstaan nie; dus kyk hulle na haar oorskot om beter voorbereid te wees vir vroue wat net so “anders, opstandig en vreemd” is soos wat sy is. Abnormaliteit word geskep omdat daar nie aan norme voldoen word nie en dit veroorsaak dan vrees, maar in die geval van *Matilda, who told lies and was burned to death* kan die vraag gevra word: Wie voldoen nie aan die norme nie en wie veroorsaak die meeste vrees: die dokters of Matilda? (Thomson, 1972:24). Word die vrees geskep deur ’n meisiekind wat sosiale gender norme oortree of die dokters wat as belangrike gesagsfigure dien maar hul Hippokratiese eed verbreek deur meisies dood te brand en te ondersoek as hul hulle nie gedra nie?³⁷

Wat hierdie weergawe nog meer skrikwekkend maak, is die feit dat dit aantoon dat die kulturele norme ten opsigte van en gedrag van vroue in hierdie tydperk so absurd was dat dit nuwe betekenis gee aan die idioom “Truth is stranger than fiction”. Realiteit en nie-realiteit is onafskeidbaar en die leser sal sy kop moet breek om enige morele sin daaruit te maak. Die volgende bespreking van my Matilda-karakter as ’n ondermyner van gendernorme geslag is bedoel om die leser nog verder deurmekaar en onrustig te laat voel teenoor hierdie onskuldige sondebok.

4.4 Ondermynende geslag

Die enigste oortreding wat die Matilda in my weergawe begaan, is dat sy openlik haar unieke karaktereienskap van geesdrif uitoefen in ’n baie eng gemeenskap. Matilda is nie ’n ongemanierde meisie nie; haar gedrag is net ligtelik teenstrydig met die tradisionele, vroulike norme. Matilda is ’n oorgangsfiguur van die Victoriaanse tydperk, want twee soorte

³⁶ In die koloniale era is dié soort wetenskaplike observasies gebruik om die gesag van die blanke nasie te bewys en te ondersteun (Marsh, 2003:121).

³⁷ Belloc het ook in sy versies gesagsfigure bespot deur die absurditeit van hulle morele waardes uit te wys (Evans, 1994:41).

ideologieë word op haar uitgeoefen: die tradisionele, patriargale ideologie van vroulikheid en die nuwe, meer feministiese, veranderende ontwikkeling.³⁸

Die opvallendste nadelige eienskap wat Matilda het, is haar onaantreklike gesig en dit veroorsaak dat sy onder verdenking is en daar op haar neergesien word. Haar gesig lyk meer soos dié van 'n heks, omdat haar neus krom is en haar oë twee verskillende kleure het. Haar hare kan gesien word as “woes”, bloot omdat dit los is (Hecht: 2008:211-212). Thom Hecht verklaar dat los hare dikwels op 'n narratiewe vlak die onbeheersde aspek van 'n vrou se karakter simboliseer en dat sulke vroue veronderstel is om hulle seksualiteit aan te gryp (2008: 212). Matilda oefen net haar reg uit as 'n individu en haar optrede en kleredrag is nie 'n aggressiewe uitdaging van die Victoriaanse norme nie, maar kan beskou word as 'n onskuldige self-ondersoek.



Afbeelding 38. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen en ink, 297 mm x 420mm.

Matilda oortree nietemin, sekere Victoriaanse sosiale norme. In een illustrasie ry sy op 'n fiets, dra 'n pofbroek³⁹ en gebruik korsette as windseile wat haar fiets vinnig vorentoe trek

³⁸ Posy Simmonds het haar weergawe gebruik as 'n allegorie van die Eduardiaanse tydperk se naderende einde (Gilles, 1971:19).

³⁹ 'n Pofbroek in Engels 'n *Bloomer-costume* of *Turkish trouser costume* genoem en was 'n nabootsing van die kleredrag wat vroue in die Midde-Ooste gedra het (Callahan, 2010:82; Summers. 2001:145). In die Victoriaanse tydperk was hierdie klere aanvaarbaar in geslote plekke waar vroulike aktiwiteite plaasgevind het, en is onder andere gebruik vir water- genesing (sanatoria) en oefeninge. In Europa en Amerika was dit deel van 'n fantasiekostuum (Callahan, 2010:82). Die kledingstuk het bestaan uit 'n knielengte rok en 'n broek (Callahan, 2010:82).

(Afbeelding 38). Elke voorwerp wat deel is van die prent is 'n aanduiding van 'n gebeurtenis wat omstredenheid veroorsaak het.

David Herlihy (2004:139) verduidelik dat Britse vroue gedurende die Victoriaanse tydperk meer afkerig was teenoor fietsry as hulle Franse en Amerikaanse eweknieë. Die tydskrif *The Englishwoman's Domestic Magazine* het selfs verklaar dat die fiets nie vir vrouens bedoel is nie en dat 'n apparaat wat vrouens sou toelaat om damesaal te ry, meer aanvaarbaar sou wees (Herlihy, 2004:139). Vir 'n vrou om in die openbaar fiets te ry, was 'n dapper ding om te doen en dit is deur sommige mense beskou as 'n grap of 'n geleentheid vir uittarting (Herlihy, 2004:139). *The Woman's Rescue League of Washington D.C.* het beweer dat fietsry vrouens onvrugbaar sou maak, dat dit vroue toelaat om onweloweglike kleredrag te dra en ook onbehoorlike liefdesverhoudings met mans aanmoedig. Daar is ook beweer dat die wrywing tussen die vrou en die fietssaal 'n seksuele opkikking veroorsaak (Herlihy, 2004:267). Maar mettertyd het die uitvinding van die fiets vroue die geleentheid gegee om hulle gestereotipeerde beeld as onaardse wesens ietwat te laat verbroekel en ook daartoe gelei dat hulle meer gemaklike klere kon dra (Herlihy, 2004:138, 139).

Die pofbroek het 'n noue ooreenkoms met 'n gewone mansbroek gehad en was tradisioneel 'n simbool van manlikheid. Vrouens wat pofbroeke in die openbaar gedra het, het die onderliggende vrees van omgekeerde manlike en vroulike geslagsrolle aangewakker (Callahan, 2010:82, 83). Alhoewel pofbroek-draers in die Victoriaanse tydperk gekritiseer is, was die pofbroek 'n bevordering van vroulike bevryding en ook 'n blootlegging van vroulike stereotipes en ideale (Stankovski, 2010:231).⁴⁰

Die korset is geklassifiseer as onderklere wat ten doel gehad het om 'n vrou se seksuele aantrekkingskrag op 'n indirekte manier te verhoog (Cunnington, 1992:21). Die korset is gebruik om die gesogde vroulike figuur te vorm, "maagdelike" vroulike ideale te onderhou en ook om vroue se liggaamlike foute, soos byvoorbeeld 'n boeppens, weg te steek (Steele & Gau, 2010:165, 166). Na aanleiding van dié inligting is Matilda se hantering van die korset in Afbeelding 38 'n vorm van ondermyning en seksuele grens-oorskryding, want die weggesteekte onderklere het nou openlik sigbare "bo-klere" geword. Volgens feministiese geskiedkundiges was die korset 'n vorm van patriargale beheer oor vroue om hulle

⁴⁰ Dit is waar dat pofbroeke wat as fietsry-klere gebruik is in die 1890's nie so omstrede was soos in die 1850's toe Amelia Jenks Bloomer, Elizabeth Cady Stanton en Elizabeth Smith Miller in Senegal (New York) met hul pofbroeke in die openbaar publiek rondgestap het nie (Callahan, 2010:82, 83).

seksualiteit te omskep in “visuele plesier” (Steele & Gau, 2010:165). As dit die geval is, dan kan Matilda se aksie in Afbeelding 38 beskou word as ’n rebellie en bedreiging vir patriargale beheer. Meisies se rebelse houding teenoor die korset in die 19de eeu was nie heeltemal ongewoon nie. Leigh Summers verduidelik dat jong meisiekinders weerstand gebied het teenoor die korset, maar dat hulle ook die korset se vermoë om flouvallery te veroorsaak tot hul voordeel gebruik het deur kamma flou te word sodat hulle nie huiswerk hoef te doen nie (2001:69, 70).

’n Pop in ’n korset is ingesluit in die verhaal aangesien poppe gebruik is en nog steeds gebruik word as instrumente om spesifieke take en houdings vir kinders te leer (Summers, 2001:71). Die poppe se dun middellywe en breë heupe het die boodskap aan jong meisies oorgedra dat hulle hul toekoms as seksuele objekte en moeders moet aanvaar (Summers, 2001:73). Die geïllustreerde pop is ’n uitbeelding van ’n Paryse pop in ’n korset uit 1865 wat verwoed en met growwe gare vasgewerk is (Summers, 2001:72). Hierdie oormatige gebruik van naaldwerk beklemtoon die gevaarlike beperking van die korset en die onderliggende manlike vrese vir onafhanklike vroue (Afbeelding 39) (Summers, 2001:71).



Afbeelding 39. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm.

’n Ander item wat voortdurend in die 3 illustreerders se *Matilda*-uitgawes verskyn, is die haarstrik. Ek het die voorbeeld van Posy Simmonds gevolg en die haarstrik gebruik as simbool van inperking. Posy Simmonds het die haarstrik gebruik as iets subtiels, terwyl ek dit gebruik het in die uiterste betekenis. Matilda se tannie probeer haar bes om derduisende strikkies aan Matilda se woeste hare vas te bind (Afbeelding 40). Maar hoe meer sy vasmaak, hoe meer haal Matilda strikkies af en gooi dit eenkant toe. Die strikkie-gooiery het sy ook vroeër gedoen in Afbeelding 38 waar sy ’n fiets ry. Die tannie se desperate daad kan gesien

word as haar manier om Matilda se energieke gedrag in toom te hou. Die tante is 'n ekstremis; dus word sy uitgebeeld as die beliggaming van absurde Victoriaanse vroulike norme. Vroulike norme word in haar klerestyl sigbaar gemaak. Daar kan duidelik gesien word dat sy 'n hoepelrok dra. Die afwesigheid van die tante se bene en voete laat die tannie na 'n surrealistiese outomaat lyk en weereens is daar 'n voorbeeld van “onderklere” wat “bo-klere” geword het⁴¹ (Cunnington, 1981:100). In Afbeelding 41 word getoon dat die tannie haar beperkings wegsteek: Haar voorkoms aan die voorkant is normaal, terwyl haar vermomming agter haar rug begin verbreek - sy dra 'n stywe korset en haar vals agterend se vulsel⁴² is besig om uit te val!



Afbeelding 40 en 41. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm.

Matilda is nie die enigste karakter wat die gevolge moet dra van haar wangedrag nie. Afbeelding 42 wys 'n prent waarin huilende meisies deur dokters weggedra word (die prent sit oorkant die beeld van die dwangbaadjie in my weergawe). Die prent verwys na 'n geskiedkundige gebeurtenis, want Victoriaanse vrouens wat sosiale norme vir vroue oortree het, is “mal” verklaar en na “malhuise” weggedra. Die saak word nog meer tragies as 'n mens besef dat sommige “mal” vrouens in huise se solders en afsonderde vertrekke weggebêre is, soos vertoon in Afbeelding 43 waar Matilda in die kelder gestoot word (Kulkarni, 2006:192).

⁴¹ Wat onder die hoepelrok was, was van groot belang en dit was dikwels kleurvolle onderklere (Cunnington, 1981:98). As gevolg van die vorm van die hoepelrok het dit veroorsaak dat vrouens dit moes ophang wanneer hulle moes trappe klim en dit het veroorsaak dat hulle enkels en stukkies onderklere ontbloot is (Cunnington, 1981:98-100). Hierdie gewoonte is deur Willett en Phyllis Cunnington beskryf as “willful exposure” (1981:98).

⁴² Die valse agterend is ook bekend as 'n “Bustle” (Cunnington, 1981: 60)



Afbeelding 42-43. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm.

Die skurke in die verhaal is dokters. Hulle teenwoordigheid is half onderbeklemtoon en hulle floue voorkoms verseker dat hulle nie die oog vang nie. Hulle agtergronde is onseker en die feit dat hulle deel is van 'n geheime sameswering, is 'n toevoeging tot die onsekerheid en paranoia in die verhaal. Die enigste aanduiding wat die leser kan kry van 'n sameswering is die verwysing na die ram-simbool. Jack Tresidder verduidelik dat die ram-simbool in baie kulture gebruik word as 'n duidelike embleem van manlikheid (2003:121). As gediertes met horings simboliseer dit krag en manlike vermoë (Tresidder, 2003:93). In Christelike simboliek is die ram 'n ikoon van beskerming (Tresidder, 2003: 29), maar in my *Matilda*-verhaal word daar gevra vir wie die ram beskerming aanbied. Dit lyk asof die ram die beskermers van hegenomiese manlikheid is en hy word dan gebruik as beeld van 'n verwoestende mag, soos byvoorbeeld die leer wat Matilda se venster gebreek het en as 'n vermomming dien terwyl hulle Matilda se huis aan die brand steek (Afbeelding 36 & 44).



Afbeelding 44. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen & ink, 297 mm x 420 mm.

Die dokters beliggaam die praktyk van waarneming,⁴³ en die doel van die waarneming in die uitbeelding is om in die wydste sin die beheer uit te beeld wat deur die samelewing op verskeie vlakke uitgeoefen word, dikwels deur instansies (King, 2005:70). Die dokters se waarneming kan ook gesien word as die soort waarneming wat sommige ouers in die 18de eeu op hul kinders uitgeoefen het. Die ouers se waarneming word beskryf as 'n "alsiende oog" wat in kinders se lewens teenwoordig was en hul optredes fyn dopgehou het (Marshall, 2004:261).

Daar is geen twyfel dat my Matilda-karakter uitgebeeld word as 'n meisie wat deur ander mense gebrandmerk is as 'n ondermynende vrou nie. In my weergawe kan die ongelukkige karakter nie haar lot vermy nie. Haar lelike voorkoms, "ongewone" karakter en die streng Victoriaanse omstandighede het haar omskep in 'n persoon wat maklik gebrandmerk kon word as 'n ondermynende vrou, ongeag die feit dat sy onskuldig was.

4.5 Samevatting

Hierdie hoofstuk het 'n geparodieerde perspektief van *Matilda, who told lies and was burned to death* gewys en het die oormatige onreg wat Victoriaanse vroue in die Weste gely het. Hierdie tematiese analise het 'n kans geskep om die 19de-eeuse klassieke opvoedkundige vermaan-verhaal te omskep in 'n verhaal met 'n geheime sameswering, abnormale en ekstremistiese gebeurtenisse en 'n kinkel aan die einde. Ek het die tradisie van die vermaan-verhaal verbreek en dit agterstevoor uitgebeeld. Daar is vroeër in die studie geskryf dat die

⁴³ Hierdie waarneming verwys ook na die manlike blik (King, 2005: 70).

vermaan-verhaal se hoofkarakter 'n aaklige persoon is wat gestraf word vir haar/sy wandade en dat dit aangewend is ter handhawing van sosiale norme (Reynolds, 1990:93; Tatar, 1993:8; Valk. 2008:170). In *Matilda, who told lies?* is daar 'n verdraaiing van geregtigheid, want die leser kan duidelik sien dat Matilda onskuldig is en dat die gesagsfigure, die grootmense, die skelms is. In hierdie weergawe word die opvoedkundige rol van grootmense/ouers/voogde bevraagteken. Belloc het ligtelike met didaktiese ouer-figure gespot in sy vermaan-verse, maar in my weergawe is die gebeure meer surreël en wreed (Evans, 1994:41). Dit bring die vraag omtrent die teikengroep vir my verhaal na vore. My weergawe is gemik op ouers en hul kinders, want dit daag ouers uit wat vermaan-verhale gebruik as 'n manier om hul kinders te dissiplineer (Tatar, 1993:8; Valk. 2008:170; Zipes, 2001:151, 153). Hierdie weergawe dien as 'n waarskuwing vir ouers wat hegemoniese moraliteit aan hulle kinders wil leer sonder om twee keer daarvoor te dink.

Alhoewel ons in 'n tydperk lewe van gelyke regte vir alle geslagte, word kontemporêre prenteboeke nog steeds met geslagstereotipes geskep (Fine, 2011:219-221). In hierdie *Matilda* word die ouers met 'n probleem gekonfronteer, want alhoewel *Matilda, who told lies?* handel oor gender-norme wat oortree word en waarop daar gereageer word, is dit baie duidelik dat die norme onregverdig is. Die straf wat gegee word is ook wreed en pas nie by die misdaad nie.⁴⁴ Dit veroorsaak dat ouers hier 'n mengelmoes van botsende waardes moet konfronteer.

⁴⁴ Hierdie stellings van straf wat nie pas by die misdaad nie is waar in Hilaire Belloc se vermaan-verhale, maar in my weergawe is die uitbeelding van daardie stelling veel erger (Evans, 1994:47).

Hoofstuk 5: Samevatting

Hierdie studie het eerstens 'n kort oorsig gebied oor die geskiedkundige ontwikkeling van die vermaan-verhaal vanaf die vroegste mondelingse verhale tot die Victoriaanse en Eduardiane parodieë (Cech, 2006:135, 139-141). Die tema van straf vir die kinderprotagoniste het ook ontwikkel uit die tradisie van die hellevuur en die algemene voorkoms van fisiese wrede ongelukke (Cech, 2006:139). Daar is 'n verskeidenheid van vermaan-verhale en elkeen is uniek, maar daar is gekonsentreer op Hilaire Belloc se *Matilda, who told lies and was burned to death*. Dit is een van die vermaan-verse van Belloc wat nog steeds baie gewild is en deur verskeie illustreerders geherinterpreteer is. Hierdie vermaan-vers het ook 'n geleentheid geskep vir 'n vergelykende analise tussen drie verskillende illustreerders.

Net soos enige vermaan-verhaal bevat die *Matilda*-vers wrede geweld. Matilda sterf in 'n brand - wat in Hoofstuk twee geargumenteer is as nie ongewoon in destydse kinderboeke nie. Hierdie tragies-komiese vermaan-verhale is gebruik as bangmaak-tegnieke vir dissiplineringsdoeleindes vir kinders se welsyn en as 'n voorbereiding tot die gemeenskap se reëls en norme (Cech, 2006:135-137; Gottlieb, 1975:74; Zipes, 2001:148, 151, 152, 154, 155). Catherine Storr verduidelik dat daar konflik móét wees in kinderliteratuur en gewoonlik is dit 'n uitbeelding van die stryd tussen goed en kwaad (Storr, 1976 :147). In hierdie geval word die kwaad vertoon deur die Matilda-karakter as 'n ondermynende vrou.

In Hoofstuk 3 is daar kortliks na die verklarings van verskeie teoretici verwys om die uitbeelding van die vrou in visuele kultuur te problematiseer en daar is beweer dat die Matilda-karakter benadeel word om die eenvoudige rede dat sy teenstrydig is met die “vroulike ideale” van die Victoriaanse/ Eduardiane periode en die patriargale sienswyse. Die drie illustreerders wat ondersoek is, het elk op hul eie manier Matilda se ongehoorsaamheid en ondermyning uitgebeeld. Steven Kellogg het sy Matilda-karakter uitgebeeld as 'n stoute kind deur 'n gewarrel van ink en pen-lyne wat dui op die chaos van Matilda se persoonlikheid en omgewing (Gilles, 1971:18). Edward Gorey het sy ink- en pen-medium gebruik op so 'n gedissiplineerde manier dat sy *Matilda*-weergawe se gebeurtenisse normaal lyk, maar só “normaal” dat dit ongemak en verveling veroorsaak (Ross & Wilkin, 1996:85). Hy het die ideaal van Moeder Maria as die goeie vrou gebruik as 'n vermomming vir Matilda se donker natuur en sodoende haar meer ingewikkeld gemaak. Na my mening word Posy Simmonds se Matilda-karakter die oortuigendste uitgebeeld as 'n ondermynende en rebelse vroulike protagonis in vergelyking met die ander illustreerders se illustrasies. Dit

blyk dat Posy Simmonds die bedoeling het om geslagtelikheid in haar illustrasies te beklemtoon. Sy doen dit deur eerstens die aandag te vestig op die mitiese konstruksie van die “bad girl/deviant woman” en dan deur tweedens die norm te oordryf. Alhoewel die Matildas elkeen unieke karaktereenskappe besit, is hulle almal ingeperkte meisies. Cordelia Fine verklaar dat kinders se prenteboeke oor die algemeen nog steeds vroulike karakters bevat wat hoofsaaklik huishoudelik van aard is en dus redelik beperk is (Fine, 2010:219). Ongelukkig het Steven Kellogg en Edward Gorey hul Matilda-karakter visueel nie baie oortuigend uitgebrei nie en lyk dit asof sy niks meer is as die gestereotipeerde beeld van die Victoriaanse jong dame nie. Posy Simmonds het nie soos die ander illustreerders net Matilda se ondermyning beklemtoon nie, maar haar as ’n meer genuanseerde “ronde” karakter aangebied vir beide seuns en dogters.

Dit is onwys om die Matilda-karakter suiwer as ’n rabbedoe of “tomboy” te tipeer. Daar word nie visueel gewys dat sy ’n begeerte besit om ’n seun te wees nie en sy word nie direk vergelyk met ander seunsfigure nie (Simons, 2009:147). In *Matilda* is die karakter gemaklik met haar liggaam en omhels eintlik haar vroulike identiteit. In my weergawe van *Matilda* het ek die stereotipes van die uitbeeldings van vroue in die Victoriaanse tydperk surrealisties oordrewe gemaak. Die groteske in my weergawe is nader aan die gruwel en vrees as die komieklike. Die uitbeelding van vroulike stereotipes en selfs die stereotipes van die ondermynende vrou is openlik blootgelê, sodat die oningeligte leser dadelik die absurde onreg wat gepleeg word, kan sien. Wat my weergawe ook aanbied, is die visuele dekonstruksie van die Victoriaanse perspektief van vroulike “skoonheid” en die “vroulike ideaal”.

Die analise van die drie illustreerders het gefokus op die groteske, sensasie en ondermyning, en daar is gevind dat die kern van die saak telkens geslagtelike uitwysings was. *Matilda* kan beskou word as ’n metafoor van die drastiese veranderinge wat plaasgevind het in die oorgang tussen die Victoriaanse en die Eduardiaanse tydperke, maar wat belangriker is, is dat sy ’n metafoor is van wat meisies moet vermy (Priestley, 1970:83-84).

Matilda se mees opvallende manlike eweknie is Aesopus se fabel uit die 6de eeu n.C. oor die seun wat “Wolf” geskree het (Flowers, 1992:20; Handford, 1954: xiv; *Kirkus Reviews*, 1970:18; Norton, 1983:224). Net soos hierdie seun se gedrag, is Matilda s’n ook iets wat vermy moet word, want dit is ’n verleentheid (Zipes, 2001:158). Die seun jok ook, maar hy word tog tot ’n mate bevooroordeel, want hy het ’n beroep buite die huis en hy sterf nie vir sy

sonde nie (Aesop, 1887:91; Flowers, 1992:20, Gibbs, 2009:47). Dit is belangrik om te beklemtoon dat Belloc se uitbeelding van die Matilda-karakter op 'n sekere vlak tog progressief was, want hy het haar beskryf as 'n meisiekind wat planne kon beraam en dit kon uitvoer. Dit is onseker of Belloc dit doelbewus bedoel⁴⁵ het of nie, maar hy het die normatiewe, twee-dimensionele uitbeelding van meisies ondermyn toe hy die Matilda-karakter geskep het. Agterna gesien dien Matilda as 'n voorbeeld van hoe kinders hulle *nie* in die openbaar moet gedra nie, maar wat opvallend is, is die feit dat haar jokkery tot haar dood ly en dat hierdie oordrewe straf moontlik verband hou met haar geslag. Afhangend van die situasie, is jokkery onder kinders nie 'n erge saak nie, maar dit blyk dat Matilda se jokkery in 'n besonder ernstige lig gesien word omdat sy 'n meisie is. Die grootste gruwel is nie dat 'n meisiekind in 'n storie doodbrand nie, maar dat geslagshegemonie Matilda as literêre karakter so oorheers dat sy tot 'n mate dien as 'n metaforiese uitbeelding van die ervaring van geslagshegemonie in die werklikheid.

⁴⁵ Hierdie soort progressiewe uitbeelding van 'n meisie wat deur Belloc geskep is, is in teenstelling met die feit dat hy as lid van die "Liberale Regering" gekant was teen die argument dat vroue stemreg moes kry, aangesien hulle intelligent genoeg was om te lees en te skryf (Priestley, 1970:217).

6. Lys van Illustrasies

Afbeelding 1.	<i>Avis Aus Roy</i> (1360). 18 cm. (Gottlieb, 1975:31; Kleurplaat 28).	10
Afbeelding 2.	“ <i>Horn Books</i> ” (18de eeu). Houtbord, horing, papier, bronsraam en drukwerk (Hunt, 1995:3).	12
Afbeelding 3.	John Day, <i>Actes and monuments...touching matters of the church</i> (1562, 1563). 32 cm. (Gottlieb, 1975: 79; Kleurplaat 72).	13
Afbeelding 4.	T. Bennett. <i>Divine emblems: or temporal things spiritualized. Calculated for the use of young people</i> (1970).12 cm.Versameling: Gekoop by Lathrop C. Harper Fund (Gottlieb, 1975: 40; Kleurplaat: 83)	16
Afbeelding 5.	<i>E. Newbery, Vice in its proper shape...(1781). 9,5 cm.</i> (Gottlieb, 1975:139; Kleurplaat 126).	18
Afbeelding. 6.	P. Blanchard, <i>Le Chien de m. Croque</i> (1702). 10 cm. Elisabeth Ball-versameling. (Gottlieb, 1975:141; Kleurplaat 130).	21
Afbeelding 7.	Heinrich Hoffmann, <i>Struwwelpeter</i> . 2001. Versameling: Ephemera, Inc.(Zipes,2001:Voorblad).	22
Afbeelding 8.	B.T. Blackwood, <i>Matilda, who told lies, and was “Burned to Death.”</i> Collection: J.S Gericke Rare Books (Belloc, 1908:27).	27
Afbeelding 9.	Steven Kellogg, <i>Matilda, who told lies and was burned to death</i> (1992). Pen en ink. (Belloc, 1992:25-26).	29
Afbeelding 10.	Posy Simmonds, <i>Matilda, who told such dreadful lies...</i> (1991). Vermoedelik waterverf, kryt, potlood en pen (Belloc, 1991:18-19).	31
Afbeelding 11.	Posy Simmonds, <i>Matilda, who told such dreadful lies...</i> (1991). Vermoedelik waterverf, kryt, potlood en pen (Belloc, 1991:4, 15, 16).	31
Afbeelding 12 & 13.	Edward Gorey, <i>Cautionary tales for children</i> (2002). Pen, ink & waterverf, 327 x 238 mm (Belloc, 2002).	33

Afbeelding 14.	Edward Gorey, <i>Matilda</i> (2002). Pen & ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:21).	35
Afbeelding 15	Edward Gorey, <i>Matilda</i> (2002). Pen & ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:27)	37
Afbeelding 16.	Edward Gorey, <i>Matilda</i> (2002). Pen en ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:24)	37
Afbeelding 17.	Steven Kellogg, <i>Matilda, who told lies and was burned to death</i> (1992). Pen en ink (Belloc, 1992:1-2).	38
Afbeelding 18.	Posy Simmonds, <i>Matilda, who told such dreadful lies...</i> (1991). Vermoedelik waterverf, kryt, potlood en pen (Belloc, 1991:1).	38
Afbeelding 19.	Edward Gorey, <i>Matilda</i> (2002). Pen & ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:22).	39
Afbeelding 20.	Edward Gorey, <i>Matilda</i> (2002). Pen & ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:23).	39
Afbeelding 21.	Steven Kellogg, <i>Matilda, who told lies and was burned to death</i> (1992).Pen en ink (Belloc, 1992:23-24).	41
Afbeelding 22-24.	Posy Simmonds, <i>Matilda, who told such dreadful lies...</i> (1991). Vermoedelik waterverf, kryt , potlood & pen (Belloc, 1991: voorblad, 3, 16).	46
Afbeelding 25.	Steven Kellogg, <i>Matilda, who told lies and was burned to death</i> (1992). Pen en ink (Belloc, 1992:20).	48
Afbeelding 26.	Posy Simmonds, <i>Matilda, who told such dreadful lies...</i> (1991). Vermoedelik waterverf, kryt, potlood en pen (Belloc, 1991:20).	48
Afbeelding 27.	Posy Simmonds, <i>Matilda, who told such dreadful lies...</i> (1991). Vermoedelik waterverf, kryt, potlood en pen (Belloc, 1991:15).	51

Afbeelding 28.	Edward Gorey, <i>Matilda</i> (2002). Pen en ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:24).	51
Afbeelding 29.	Posy Simmonds, <i>Matilda, who told such dreadful lies...</i> (1991). Vermoedelik waterverf, kryt, potloodt en pen (Belloc, 1991:3).	52
Afbeelding 30.	Edward Gorey, <i>Matilda</i> (2002). Pen en ink, 178 x 108 mm (Belloc, 2002:24).	53
Afbeelding 31.	Steven Kellogg, <i>Matilda, who told lies and was burned to death</i> (1992). Pen en ink (Belloc, 1992:20).	54
Afbeelding en 33.	32 Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen, ink en linodruk, 297 mm x 420 mm.	58
Afbeelding & 35.	34 Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen en ink, 297 mm x 420mm.	60
Afbeelding 36.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen, ink en linodruk, 297 mm x 420 mm.	61
Afbeelding 37.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen, ink en linodruk, 297 mm x 420 mm.	61
Afbeelding 38.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen en ink, 297 mm x 420mm.	63
Afbeelding 39.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm.	65
Afbeelding en 41.	40 Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm.	66
Afbeelding 42-43.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm.	67
Afbeelding 44.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen & ink, 297 mm x 420 mm.	68

Afbeelding 45.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: Stofomslag).	85
Afbeelding 46.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen, ink en linoleumdruk, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: Skutblad).	85
Afbeelding 47.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: Titelblad).	86
Afbeelding 48.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 1-2).	86
Afbeelding 49.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 3-4).	87
Afbeelding 50.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 5-6).	87
Afbeelding 51.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 7-8).	87
Afbeelding 52.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen, ink en linoleumdruk, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 9-10).	88
Afbeelding 53.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 11-12).	88
Afbeelding 54.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 13-14).	88
Afbeelding 55.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen, ink en linoleumdruk, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 15-16).	89
Afbeelding 56.	Carla Visser, <i>Matilda, who told lies?</i> (2012). Pen, ink en linoleumdruk, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 17-18).	89

- Afbeelding 57. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen, ink en linoleumdruk, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 19-20). 89
- Afbeelding 58. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen, ink en linoleumdruk, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: Skutblad). 90

7. Bibliografie

- Aesop. 1887. *Aesop's fables: Complete, original translation from Greek*. Charleston: Forgotten Books
- Anderson, C.C. & Apseloff, M.F. 1989. *Nonsense literature for children: Aesop to Seuss*. Hamden: Library Professional Publications.
- Anderson, W. & Groff, P. 1972. *A new look at children's literature*. Belmont: Wadsworth.
- Ashwell, L. & Langton, R. 2011. Slaves to fashion, in J. Wolfendale, J. Kennett, F. Allhoff & J. Baumgardner (reds.). *Fashion-Philosophy for everyone: Thinking with style*. West Sussex: Blackwell: 135-150.
- (Saint) Augustine & Taylor, J.H. 1982. *Ancient Christian writers: The literal meaning of Genesis I*. Mahwah: Paulist Press.
- Avery, G. 1995. The beginnings of children's reading to c. 1700, in P.Hunt (red.). *Children's literature: an illustrated history*. Oxford: Oxford University Press: 1-25.
- Beal, C.R. 1994. *Boys and girls: The development of gender roles*. New York: McGraw-Hill.
- Belloc, H. 1908. *Cautionary Tales for children: designed for the admonition of children between the ages of eight and fourteen years*. Londen: Eveleigh Nash.
- Belloc, H. 1992. *Matilda, who told lies and was burned to death*. New York: Dial Books.
- Belloc, H. 1991. *Matilda who told such dreadful lies...* Londen: Jonathan Cape.
- Belloc, H. 2002. *Cautionary tales for children*. New York: Harcourt.
- Berger, J. 1972. *Ways of seeing*. Londen: British Broadcasting Corporation.
- Biddle-Perry, G. & Cheang, S. 2008. *Hair: Styling, culture and fashion*. Berg: Oxford.
- Boyd, K. & McWilliam, R. (reds.). 2007. *The Victorian studies reader*. Londen: Routledge Taylor & Francis Group.
- Briggs, J. 1995. Transitions: 1890-1914, in P. Hunt (red.). *Children's literature: an illustrated history*. Oxford: Oxford University Press: 170-172.
- Brink, P. 2005(2003). Review of "Cautionary tales for children", in T Burns (red.). *Children's literature review, volume 102*. New York Thompson Gale. 15.
- Burns, T. 2005. Introduction, in T Burns (red.). *Children's literature review, volume 102*. New York: Thomson Gale: 1- 2.
- Burns, T. (red). 2005. *Children's Literature Review 102*. New York: Thomson Gale.
- Callahan, C.R. 2010. Bloomer costume, in V. Steele (red.). *The Berg companion to fashion*. New York: Berg: 82-84.
- Capon, R. 1974. *Introducing drawing techniques*. Londen: B T Batsford.
- Carroll, N. 2003. The grotesque today: Preliminary notes toward a taxonomy, in F.S. Connelly (red.). *Modern art and the grotesque*. New York: Cambridge University Press: 291-312.
- Carpenter, H. & Prichard, M. 2005 (1984). Review of Cautionary tales for children, in T. Burns (red.). *Children's literature review, volume 102*. New York: Thomson Gale: 15.
- Cech, J. 2006. The violent shadows of children's culture, in N.E. Dowd, D.G. Singer & R. F. Wilson (reds.). *Handbook of children, culture, and violence*. Londen: Sage Publications: 135-148.
- Chalou, B.S. 2007. *Struwwelpeter: Humour or horror?* Plymouth: Lexington Books.

- Clark, A. 2007. Gender and radicalism, in K. Boyd & R. McWilliam (reds.). *The Victorian studies reader*. Londen: Routledge Taylor & Francis Group: 191-206.
- Connelly, F.S. 2003. Introduction, in F.S. Connelly (red.). *Modern art and the grotesque*. New York: Cambridge University Press: 1-15.
- Connelly, F.S (red). 2003. *Modern art and the grotesque*. New York: Cambridge University Press
- Cooney, A. 1997. *Hilaire Belloc: 1870-1953*. Londen: Third Way Publications.
- Cooper, J.C. 1978. *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols with 210 illustrations*. Londen. Thames & Hudson:
- Crouch M. 2005 (1982). (Joseph) Hilaire (Pierre) Belloc, in T Burns (red.). *Children's literature review, volume 102*. New York: Thomson Gale: 6.
- Cumming, J. 1854. *The finger of God*. Philadelphia: Lindsay & Blakiston.
- Cunnington, C.W. & Cunnington, P. 1981. *The history of underclothes*. Londen: Faber and Faber.
- Cunnington, C.W. & Cunnington, P. 1992. *The history of underclothes*. Londen: Dover publication.
- Davidoff, L. & Hall, C. 2007. Seperate spheres, in K. Boyd & R. McWilliam (reds.). *The Victorian studies reader*. Londen: Routledge Taylor & Francis Group: 307-317.
- Demers, P. & Moyles, G. (reds.). 1982. *An anthology of children's literature to 1850*. Toronto: Oxford University Press.
- Desmet, A & Anderson, J. 2000. *Handmade prints: An introduction to creative printmaking without the press*. Londen: A & C Black.
- Dowd, N.E., Singer, D.G. & Wilson, R.F. (reds.). 2006. *Handbook of children, culture and violence*. Londen: Sage Publications.
- Duguid, L. 2005 (1991). Bad children and beasts, in T Burns (red.). *Children's literature review, volume 102*. New York: Thomson Gale: 19.
- Duncan, N. 1996. Renegotiating gender and sexuality in public and private places, in N. Duncan (red.). *Bodyspace: Destabilising geographies of gender and sexuality*. Londen: Routledge: 127-144.
- Duncan, N (red). 1996. *Bodyspace: Destabilising geographies of gender and sexuality*. Londen: Routledge
- Dutro, E. 2001. "But that's a girl's book!" Exploring gender boundaries in children's reading practices. *The reading teacher* 55(4): 376-384.
- Eagly, A.H. & Mitchell, A. A. 2004. Social Role Theory of sex differences and similiarities: Implications for the socio-political attitudes of women and men, in M.A. Paludi (red.). *Praeger guide to the psychology of gender*. Westport: Greenwood Publishing Group: 183-206.
- Eisner, W. 1985. *Comics & sequential art*. Florida: Poorhouse Press.
- Ernst, S.B. 1995. Gender issues in books for children and young adults, in S. Lehr (red.). *Battling Dragons: Issues and controversy in children's literature*. Portsmouth: Heinemann: 66-77.
- Estes, G.(red.). 1987. *Dictionary of Literary Biograpgy: American Writers for children since 1960: Poets, Illustrators, and nonfivtion authors, volume 6*. Detroit :Gale research company
- Evans. G. 1994. Hilaire Belloc (27 July 1870-16 July 1953). *British children's writers, 1880-1914 (141)*: 40-49.
- Federici, S. 2004. *Caliban and the witch*. New York: Autonomedia.

- Fine, C. 2011. *Delusions of gender: The real science behind sex difference*. Londen: Icon Books.
- Flowers, A.A. 2005 (1992). Review of Matilda who told lies and was burned to death, in T Burns (red.). *Children's literature review, volume 102*. New York: Thomson Gale: 20.
- Gibbs, L. 2009. *Aesop's fables in Latin: Ancient wit and wisdom from the animal kingdom*. Mundelein: Bolchazy-Carducci.
- Gilles, S. 2005 (1971). Review of Matilda who told lies and was burned to death. In T Burns (red.) *Children's literature review, volume 102*. New York: Thomson Gale: 19.
- Goldstein, J. (red.). 1998. *Why we watch: The attraction of violent entertainment*. New York: Oxford University Press.
- Gottlieb, G. 1975. *Early Children's books and their illustrations*. New York: The Pierpont Morgan Library.
- Grabowski, B. & Fick, B. 2009. *Printmaking: A complete guide to materials & processes*. Londen: Laurence King.
- Grenby, M.O. & Immel, A. (reds.). 2009. *The Cambridge companion to children's literature*. New York: Cambridge University Press.
- Haase, D. (red.). 2008. *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Hamilton, J. R. 1945. *Hilaire Belloc: An introduction to his spirit and work*. Londen: Organ.
- Handford, S.A. 1954. *Fables of Aesop*. Kaapstad. Penguin books.
- Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. 1965. S.v. 'ondermyning, satire'. Johannesburg: Perskor.
- Hecht, T. 2008. Hair Control: The feminine 'disciplined head', in G. Biddle-Perry & S. Cheang (reds.). *Hair: Styling, culture and fashion*. Oxford: Berg: 205-204.
- Herlihy, D.V. 2004. *Bicycle: The history*. New Haven: Yale University Press.
- Hunt, P (reds.). 1995. *Children's literature: An illustrated history*. New York: Oxford University Press.
- Hughes, A. D. & Vernon-Morris, H. 2008. *Printmaking: Traditional and contemporary techniques*. Crans-Près-Célegny: Rotovision.
- Jackson, M.V. 1989. *Engines of instruction, mischief, and magic: Children's literature in England from its beginnings to 1839*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kayser, W. 1963. *The grotesque in art and literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kenner, T.A. 2006. *Symbols and their hidden meanings: The mysterious significance and forgotten origins of sign and symbols in the modern world*. Londen: Carlton books.
- Kiefer, B. 1995. The disturbing image in children's picture books: Fearful or fulfilling, in S. Lehr (red.). *Battling dragons: Issues and controversy in children's literature*. Portsmouth: Heinemann: 51-61.
- King, J. 2005. *The Victorian woman question in contemporary feminist fiction*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kirkus Reviews. 2005(1970). Review of Matilda Who told lies and was burned to death, in T. Burns (red.). *Children's literature review, volume 102*. New York: Thomson Gale: 18.
- Kirkus Reviews. 2005 (2002). Review of Cautionary tales for children, in T. Burns (red.). *Children's literature review, volume 102*. New York: Thomson Gale: 15.
- Kellogg, S. 2007. Steven Kellogg, in Philomel Books (red.). *Artist to artist: 23 major illustrators talk to children about their art*. New York: Philomel Books.

- Kulkarni, J. 2006. Psychotic disorders in women, in S.E. Romans and M. V. Seeman (reds.). *Women's mental health: a life-cycle approach*. Lippencot Williams & Wilkins: Philadelphia: 191-204.
- Lehr, S. (red.). 1995. *Battling dragons: Issues and controversy in children's literature*. Portsmouth: Heinemann.
- Lehr, S. 1995. The changing world of girls and boys: Exploring family values and children's roles, in S Lehr (red.). *Battling Dragons: Issues and controversy in children's literature*. Portsmouth: Heinemann: 63-65.
- Lenz, M. 1987. Steven Kellogg in G.E. Estes (red.). *Dictionary of literary Biography: American writers for children since 1960: Poets, illustrators, and nonfiction author, volume 61*. Detroit: Gale research company : 126-132.
- Lerer, S. 2008. *Children's literature: A reader's history from Aesop to Harry Potter*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lewis, D. 2007. A conversation with Posy Simmonds. *Children's literature in education* (38), October: 263-275.
- Marantz, S. & Marantz M. 1992. *Artists of the page: interviews with children's book illustrators*. Jefferson, N. C: McFarland.
- Markel, H.M. 2005 (1982). 'The poetry.' in T. Burns (red.). *Children's literature review, volume 102*. New York: Thomson Gale: 6-12.
- Maynard, T. 2005 (1941). The lighter Belloc: Appreciation of a cautionary poet, in T. Burns (red.). *Children's Literature review, volume 102*. New York: Thomson Gale: 16-18.
- Marsh, R. 2003. *South Africa: Weird and wonderful*. Cape Town: Tafelberg.
- Marshall, E. 2004. Stripping for the wolf: Rethinking representation of gender in children's literature. *Reading research quarterly*. 39(3): 256-270.
- McCloud, S. 2006. *Making Comics: Storytelling secrets of comics, manga and graphic novels*. New York: Harper.
- McKinnon, A. 2008. Pink, the color, in C. A. Mitchell and J. Reid-Walsh (reds.). *Girl culture: Studying girl culture: A reader's guide*. Westport: Greenwood Publishing group: 473.
- Mitchell, C.A. & Reid-Walsh, J (reds.). 2008. *Girl culture: Studying girl culture: A reader's guide*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Mulvey, L. 2009. *Visual and other pleasures*. Tweede uitgawe. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. 2006. *How picturebooks work*. New York: Routledge Taylor Francis Group.
- Norton, D.A., 1983: *Through the eyes of a child: An introduction to children's literature*. Londen: Charles E. Merrill.
- O'Connell, M. & Airey, R. 2006. *The complete encyclopedia of signs & symbols: Identification and analysis of the visual vocabulary that formulates our thoughts and dictates our reactions to the world around us*. S.I. Hermes House.
- Paludi, M. A. (red.). 2004. *Praeger guide to the psychology of gender*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Pettifer, E.W. 1992. *Punishments of former days*. Winchester: Waterside Press.
- Posy Simmonds, 2010. Contemporary Authors Online. *From literature resource center* [Intyds]. Beskikbaar: <http://go.galegroup.com.ez.sun.ac.za/ps/retrieve.do?sgHitCountType>
- [2011, 30 Mei].

- Price, R. 2007. Should we abandon the idea of the Victorian Period?, in K. Boyd en R. McWilliam (reds.). *The Victorian studies reader*. New York: Routledge: 51-66.
- Priestley, J. B. 1970. *The Edwardians*. Londen: William Heinemann.
- Philomel books (reds.). 2007. *Artist to artist: 23 major illustrators talk to children about their art*. New York: Philomel books.
- Publisher's weekly. 2005 (1992). Review of Matilda who told lies and was burned to death. In T Burns (red.). *Children's literature review, volume 102*. New York: Thomson Gale: 20.
- Quayle, E. 1971. *The collector's book of children's books*. Ayelsbury: Studio Vistas.
- Reynolds, K. 1990. *Girls only?: Gender and popular children's fiction in Britian, 1880-1990*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Ribbens, G. & Thompson, R. 2001. *Understanding body language*. New York: Barron's Educational series.
- Rochman, H. 2005 (1992). Review of Matilda who told lies and was burned to death. In T. Burns (red.). *Children's literature review, volume 102*. New York: Thomson Gale: 19.
- Rollin, L. & West, M.I. (reds.). 2008. *Psychoanalytic responses to children's literature*. North Carolina: McFarland: 92-93.
- Ross, C. & Wilkin, K. 1996. *The world of Edward Gorey*. New York: Harry N. Abrahams.
- Romans, S.E. & Seeman, M.V. (reds.). 2006. *Women's mental health: A life-cycle approach*. Philadelphia: Lippincott Williams & Wilkins.
- Ryken, L, Wilhoit, J.C. & Longman, T. (reds.). 1998. *Dictionary of Biblical imagery: An encyclopedic exploration of the images, symbols, motifs, metaphors, figures of speech and literary patterns of the Bible*. Engeland: Inter-varsity Press: 247-248.
- Salisbury, M. 2004. *Illustrating children's books: Creating for publication*. Londen: A & C Black Publishers.
- Schoenberg, T. J. & Lawrence, J. T. (reds.). *Literature criticism from 1400 to 1800: Critical discussion of the works of fifteenth-, sixteenth-, seventeenth-, and eighteenth-century novelists, poets, playwrights, philosophers, and other creative writers, volume 171*. New York: Gale Cengage Learning.
- Schur, E.M. 1984. *Labeling women deviant: Gender, stigma and social control*. Philadelphia: Temple University Press.
- Schwarcz, J. 1982. *Ways of the illustrator: Visual communication in children's literature*. Chicago: American library association.
- Schwarcz, J.H & Schwarcz, C. 1991. *The picture book comes of age: Looking at childhood through the art of illustration*. Londen: American Library association.
- Senick, G. J. (red.). 1985. *Children's literature review, volume 9*. Detroit: Gale.
- Silvey, A. 1995. *Children's books and their creators: an invitation to the feast of twentieth-century children's literature*. New York: Houghton Mifflin.
- Silvey, A. 2002. *The essential guide to childrens books and their creators: From their alphabet books to young adult novels, Alice in Wonderland to Harry Potter - an indispensable guide to the best books for children*. New York: Houghton Mifflin.
- Simmonds's satirical touch*. 2002. [Intyds]. Beskikbaar:
- <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2045620.stm> [2012, 12 April]
- Simons, J. 2009. Gender roles in children's fiction, in M.O. Grenby and A. Immel (reds.). *The Cambridge companion to children's literature*. New York: Cambridge University Press: 143-157.

- Sjoberg, L. & Gentry, C.E. 2007. *Mothers, monsters, whores: Women's violence in global politics*. Londen: Zed Books.
- Smith, E.S. 1980. *The history of children's literature: A syllabus with selected bibliographies*. Chicago: American Library association.
- Smith, J.S. 1967. *A critical approach to children's literature*. Londen: McGraw-Hill.
- Stankovski, K. 2010. Dress Reform, in V. Steele (red.). *The Berg companion to fashion*. New York: Berg: 299-231.
- Steele, V. (red.). 2010. *The Berg companion to fashion*. New York: Berg.
- Steele, V. & Gau, C. 2010. Corset, in V. Steele (red.). *The Berg companion to fashion*. New York: Berg: 165-168
- Steig, M. 1985 (1983). Dr. Seuss's attack on imagination: I wish I had duck feet and the Cautionary Tale, in G. J. Senick (red.). *Children's literature review, volume 9*. Detroit: Thomson Gale: 189-191.
- Street, D. 1987. Edward Gorey, in G.E. Estes. *Dictionary of literary biography: American writers for children since 1960: Poets, Illustrators, and nonfiction authors, volume 61*. Detroit: Gale research company: 99-107.
- Storr, C. 1976. Things that go bump in the night, in N. Tucker (red.). *Suitable for children? Controversies in children's literature*. Londen: Sussex University Press. 143-152.
- Summers, L. 2001. *Bound to please: A history of the Victorian corset*. New York: Berg.
- Tatar, M. 1993. *Off with their heads!: Fairy Tales and the culture of childhood*. New Jersey: Princeton University Press: 3-21.
- Tatar, M. 1998. "Violent delights" in Children's literature, in J. Goldstein (red.). *Why we watch: The attraction of violent entertainment*. New York: Oxford University Press. 69-87.
- Thwaite, M.F. 1972. *From primer to pleasure in reading: An introduction to the history of children's books in England from the invention of printing to 1914 with an outline of some development in other countries*. Boston: The Horn Book.
- Thomson, P. 1972. *The grotesque: The critical idiom*. Londen: Methuen.
- Tomlinson, C. 1995. Justifying violence in Children's Literature, in S. Lehr (red.). *Battling Dragons: Issues and controversy in Children's literature*. Portsmouth: Heinemann: 39-49.
- Tresidder, J. 2003. *1,001 symbols: An illustrated guide to imagery and its meaning*. San Francisco: Chronicle Books.
- Trinquet, C. 2008. Didactic Tale, in D. Haase (red.). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales: A-F*. Westport: Greenwood Publishing Group: 265-266.
- Tucker, N. 1976. Introduction., in N. Tucker (red.). *Suitable for children? Controversies in children's literature*. Londen: Sussex University Press: 115-117.
- Tweetalige woordeboek: Afrikaanse-Engels*. 1969. S.v. 'Cautionary'. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Bpk.
- Uys, I. 2000. *The macro English aid: Language and general knowledge for today*. Pretoria: Van Schaik.
- Valian, V. 1999. *Why so slow?: The advancement of women*. Massachusetts: The MIT Press.
- Valk, Û. 2008. Cautionary tales, in D Haase (red.). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales: A-F*. Westport: Greenwood Publishing Group: 170.
- Van Wyk, G.J. 2011. Navrae oor vertaalwerk, epos aan G.J. Van Wyk [Intyds], 16 November.

Beskikbaar e-pos: gjvw@sun.ac.za.

Van Wyk, G.J. 2012. Navrae oor vertaalwerk, epos aan G.J. Van Wyk [Intyds], 8 November.

Beskikbaar e-pos: gjvw@sun.ac.za.

Walker, B.G. 1983. *The woman's encyclopedia of myths and secrets*. San Francisco: Harper Row.

Walsham, A. 2010 (2002). Reformed folklore: Cautionary tales and oral tradition in early modern England, in T.J. Schoenberg & L.J. Trudeau (reds.). *Literature criticism from 1400 to 1800: Critical discussion of the works of fifteenth-, sixteenth-, seventeenth-, and eighteenth-century novelists, poets, playwrights, philosophers, and other creative writers, volume 171*. Detroit: Gale Cengage Learning: 228-240.

West, M. I. 2008. The grotesque and the taboo in Roald Dahl's humorous writings for children, in L. Rollin & M.I. West (reds.). *Psychoanalytic responses to children's literature*. Noord-Carolina: McFarland: 91-96.

Wilkin, K. 2009. *Elegant Enigmas: The art of Edward Gorey*. San Francisco: Pomegranate

Whalley, J. I. & Chester, T. R. 1988. A history of children's book illustration. Londen: John Murray.

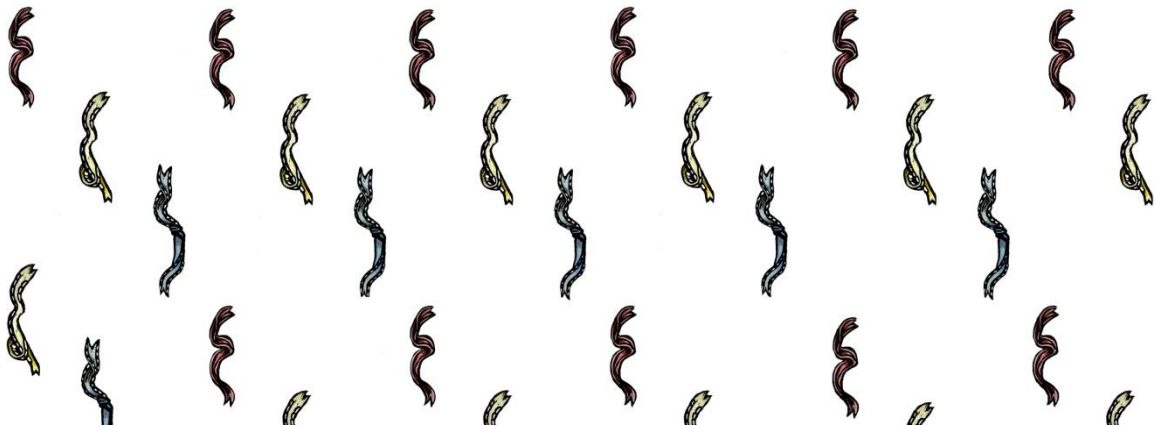
Wolfendale, J.; Kennett, J., Alhoff, F. & Baumgardner, J. (reds.). 2011. *Fashion-philosophy for everyone: Thinking with style*. West Sussex: Blackwell.

Zipes, J. 2001. *Sticks and stones*. New York: Routledge.

8. Addendum



Afbeelding 45. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm
(Visser, 2012: Stofomslag)



Afbeelding 46. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen, ink en linoleumdruk, 297 mm x 420 mm
(Visser, 2012: Skutblad)

Matilda who told lies?

Carla Visser

Based on Belloc's verse
"Matilda who told lies and was burned to death"

Afbeelding 47. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm
(Visser, 2012: Titelblad)



Afbeelding 48. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm
(Visser, 2012: 1-2).



Her aunt, who from her earliest speech
Had kept a strict regard for truth,
Attempted to believe Matilda;
The effort very nearly killed her,
And would have done so, had not she
Discovered this infirmity.



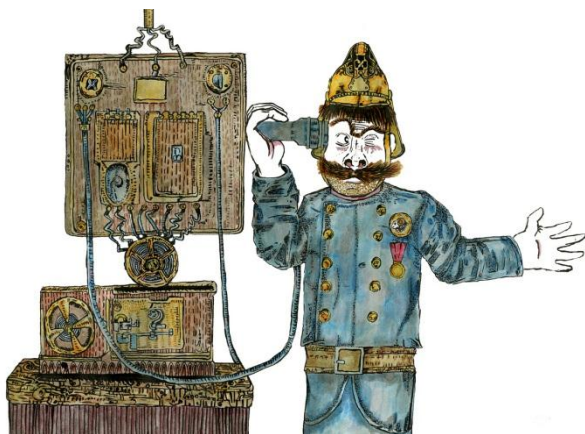
Afbeelding 49. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 3-4).



For once, on the close of day,
Matilda, getting tired of play,
And finding she was left alone,
Went to the telephone
And summoned the immediate Aid



Afbeelding 50. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 5-6)



Of London's noble fire brigade.

Afbeelding 51. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 7-8).



Afbeelding 52. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen, ink en linoleumdruk, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 9-10)



Afbeelding 53. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 11-12).



Afbeelding 54. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen en ink, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 13-14).



Afbeelding 55. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen, ink en linoleumdruk, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 15-16).



Afbeelding 56. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen, ink en linoleumdruk, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012 :17-18).



Afbeelding 57. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen, ink en linoleumdruk, 297 mm x 420 mm (Visser, 2012: 19-20).



Afbeelding 58. Carla Visser, *Matilda, who told lies?* (2012). Pen, ink en linoleumdruk, 297 mm x 420 mm
(Visser, 2012: Skutblad)

